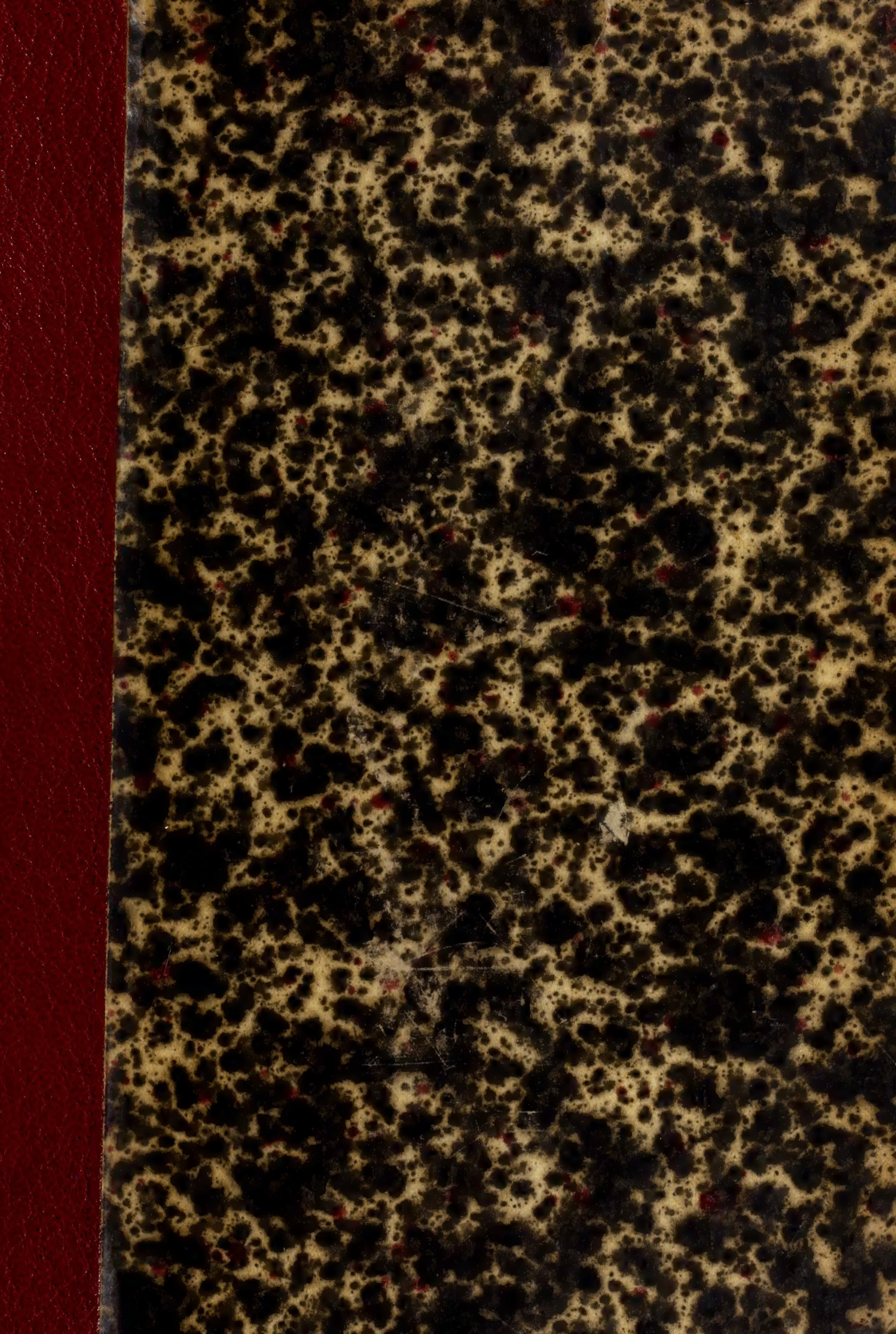
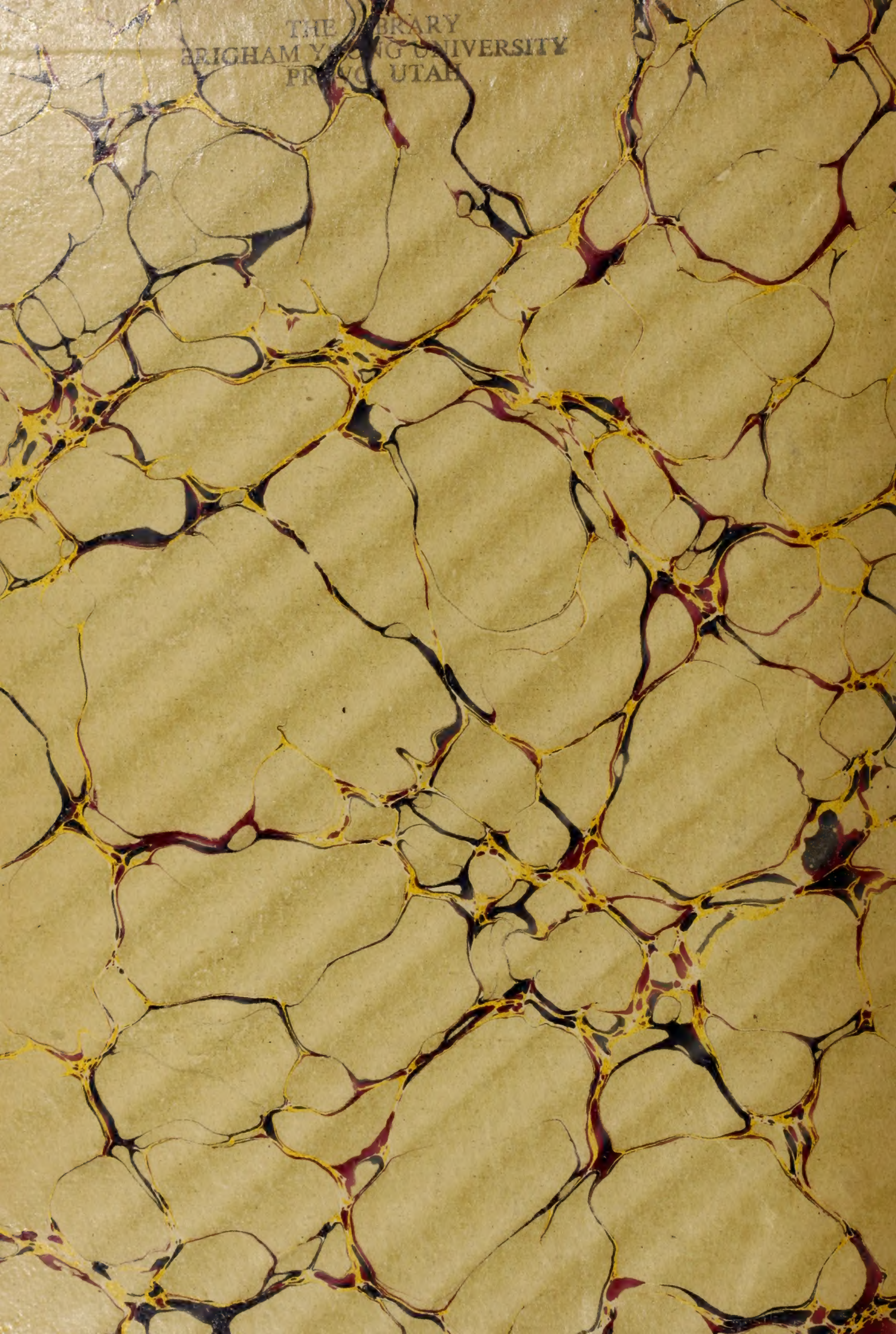






HISTOIRE DE L'ART

TOME QUATRIÈME

SECONDE PARTIE

ONT COLLABORÉ AU TOME QUATRIÈME :

ÉMILE BERTAUX, ancien membre de l'École française de Rome, professeur à l'Université de Lyon.

C[te] PAUL DURRIEU, membre de l'Institut, conservateur honoraire au Musée du Louvre.

JEAN DE FOVILLE, sous-bibliothécaire au Cabinet des Médailles de la Bibliothèque nationale.

ÉMILE MÂLE, docteur ès lettres, chargé de cours à l'Université de Paris.

ANDRÉ MICHEL, conservateur aux Musées nationaux, professeur à l'École du Louvre.

ANDRÉ PÉRATÉ, ancien membre de l'École française de Rome, conservateur adjoint du Musée de Versailles.

MARCEL REYMOND.

PAUL VITRY, docteur ès lettres, conservateur adjoint au Musée du Louvre.

67296. — Imprimerie LAHURE, rue de Fleurus, 9, à Paris.

HISTOIRE DE L'ART

DEPUIS LES PREMIERS TEMPS CHRÉTIENS JUSQU'A NOS JOURS

Publiée sous la direction de

ANDRÉ MICHEL

Conservateur aux Musées nationaux, Professeur à l'École du Louvre

TOME IV

La Renaissance

SECONDE PARTIE



LIBRAIRIE ARMAND COLIN

PARIS, 5, RUE DE MÉZIÈRES

1911

LIVRE XII

LA RENAISSANCE EN FRANCE

CHAPITRE I

L'ARCHITECTURE DE LA RENAISSANCE EN FRANCE[1]

DÉVELOPPEMENT ET PROLONGEMENT DU STYLE GOTHIQUE

On a vu dans un des volumes précédents (Tome III, chap. I) quelles furent l'origine et la fortune du style gothique flamboyant. C'est une question assez vaine de se demander si cet art constructif et décoratif du xve siècle septentrional avait encore en lui, au moment où nous en sommes arrivés, les qualités nécessaires pour durer et pour se renouveler. Les faits sont là, qu'il nous suffit de constater et d'expliquer du mieux que nous le pouvons, sans échafauder d'hypothèses sur ce qui aurait pu se produire si les événements avaient tourné autrement. Toutefois il semble abusif de déclarer que l'art gothique, à la fin du xve siècle, était « usé, épuisé et depuis longtemps condamné » (EugèneMüntz), et que la Renaissance, c'est-à-dire le retour aux formes de l'antiquité, fut pour l'art français en particulier un phénomène nécessaire et providentiel. Qu'il y ait eu décadence ou non, que l'on préfère aux formes tourmentées et nerveuses du xve siècle les formes amples et calmes du xiiie siècle, c'est là affaire de jugement esthétique; ce que l'on ne saurait nier, c'est la prodigieuse vitalité, c'est la verve et l'abondance de cet art gothique qui va, non pas s'éteindre et disparaître de lui-même, mais être brutalement supplanté ou altéré par les nouveautés italiennes introduites en France dans les dernières années du xve siècle. Lorsque les modes italiennes se seront à peu près complètement imposées dans les milieux où florissait jadis l'art traditionnel et national, les derniers tenants du style gothique ne produiront

1. Par M. Paul Vitry.

plus que des œuvres médiocres et abâtardies; mais cette décadence réelle se place après et non avant la *Renaissance.*

Ce qu'il importe donc de constater ou de rappeler tout d'abord, c'est l'abondance des manifestations du style gothique dans la seconde moitié du xve siècle.

Architecture religieuse. — De vastes entreprises d'architecture religieuse, comme la basilique de Notre-Dame de Cléry, la nef et le portail de la Trinité de Vendôme, l'église de Saint-Nicolas-du-Port près de Nancy, Saint-Wulfran d'Abbeville et Saint-Maclou de Rouen, pour n'en citer que quelques-unes des plus caractéristiques, témoignent des ambitions monumentales et du sens décoratif de nos architectes, qui continuaient dans le plan et le système général de la construction, comme dans le principe de l'ornementation, l'œuvre raisonnée, savante et logique de ceux des âges précédents.

L'essor nouveau de l'architecture religieuse gothique, après le temps d'arrêt forcé de la guerre de Cent ans, ne se calme du reste même pas avec la fin du xve siècle et l'entrée en scène des artistes italiens. Les grandes entreprises en cours s'achèvent suivant le même principe. De nouvelles œuvres s'entament, qui contiennent les plus brillants morceaux de toute la série, par exemple les transepts des cathédrales de Beauvais, de Senlis, de Sens, d'Évreux, de Limoges, le jubé de la Madeleine de Troyes ou la trésorerie de Rue, dont l'exécution commencée sous Louis XII s'achève sous François Ier; jusque vers 1530 et même 1540, on rencontre encore des œuvres précieuses et délicates comme la Sainte-Chapelle de Thouars ou l'église de Saint-Marc-la-Lande. A Paris même, dans le milieu le plus ouvert aux nouveautés ultramontaines, on peut noter des constructions d'églises gothiques jusqu'en plein xvie siècle, celle de Saint-Merry par exemple (1520-1551) et celle de Saint-Gervais dont certaines parties portent la date de 1578.

On a remarqué très justement que partout les communautés, les fabriques, les corporations, toutes les collectivités sont plus naturellement attachées à l'esprit traditionnel, moins portées à accueillir les nouveautés, tandis que les grands prélats, les rois, les seigneurs, les bourgeois eux-mêmes, quand ils jouent au grand seigneur, sont plus disposés à adopter les modes en faveur.

Nous voyons paraître dans ces travaux les noms de maîtres d'œuvre, tels que Denis Amy à Thouars, Jean Cossart à Evreux, et surtout Martin Chambiges, artiste de grande habileté et de grand renom, dont l'activité s'étend et rayonne sur plusieurs provinces, à Sens, à Beauvais, à Troyes, etc. Un des caractères, du reste, de cette architecture gothique tardive est la disparition presque totale des différences provinciales.

Le pays tout entier tend vers la centralisation politique et administrative, et le style architectural s'unifie. Il est à remarquer toutefois que des nuances subsistent, sinon par écoles ou par provinces, au moins par régions et par zones d'influence. Certains des caractères accusés, certains des défauts même que l'on reproche le plus couramment au style gothique flamboyant, le goût des complications et des surcharges décoratives par exemple, dominent surtout dans les pays d'influence flamande, comme la Picardie. Déjà en Normandie, dans les églises secondaires de Rouen, ou en Champagne, dans celles de la région de Troyes, le système se simplifie et s'apaise; sur la Loire, nombreux sont les édifices qui témoignent d'un réel esprit de mesure et d'harmonie en même temps que d'une recherche de grâce nerveuse et serrée qui est très particulière.

Architecture civile. — Il est inutile d'insister ici sur ces prolongements du style religieux traditionnel qui ont déjà fait l'objet d'analyses et de mentions nombreuses dans un volume antérieur (Voir tome III, pages 5 à 22) : il importe au contraire de revenir sur les créations civiles du xve siècle qui constituent le point de départ réel de l'art nouveau que nous allons voir fleurir sous des aspects variés, mais avec un fonds et un tempérament identiques, pendant la plus grande partie du xvie siècle.

C'est dès la fin du xive siècle, dans le Louvre de Charles V, le Pierrefonds de Louis d'Orléans et les divers châteaux du duc Jean de Berry, que le type de l'habitation féodale avait commencé de se modifier et que s'étaient affirmées des préoccupations nouvelles de luxe, de gaîté, de confort. Les transformations de l'art militaire, la sécurité aussi qui devient de plus en plus grande vont rendre inutile le formidable appareil défensif des demeures d'autrefois et les faire se rapprocher du type déjà pratiqué dans certaines maisons royales ou princières plus largement ouvertes, désignées sous le nom d'*hôtels*, l'hôtel Saint-Pol à Paris, par exemple. La maison de plaisance va remplacer le château fort. Dans les villes, les bourgeois rassurés et enrichis, les financiers dont le règne commence vont se bâtir des maisons confortables, plus aérées et plus décorées. Au lendemain de la guerre de Cent ans, laissant les forteresses, comme celle de Chinon dont il s'est contenté aux tristes jours de la défaite, ou comme le vieux château de Loches, le roi Charles VII commence à faire bâtir, sur le même plateau que ce dernier, mais dans une position charmante dominant la riante vallée de l'Indre, un nouveau château qu'agrémenteront encore Charles VIII et Louis XII de tout le luxe décoratif cher aux artistes très imaginatifs de la fin du xve siècle. Mieux encore : à Tours, quittant le château fortifié qui commande la Loire en amont, laissant même l'enceinte de la ville, le roi va s'établir en rase plaine aux Montils,

à cet endroit dont s'éprendra tout à fait son fils Louis XI et où il fera élever peu après, entre 1463 et 1472, le fameux château du Plessis. On se trompe singulièrement, lorsque l'on imagine Plessis-lès-Tours comme une romantique et sombre forteresse; peu de chose en subsiste aujourd'hui; mais il suffit d'avoir vu, au milieu de la grande vallée bordée dans le lointain par deux rangées de coteaux harmonieux, ce bâtiment où se marient les colorations vives de la brique et de la pierre sous le comble aigu couvert d'ardoises, où les fenêtres à meneaux bien percées s'alignent régulièrement sous des lucarnes élégantes et simples, pour saisir le caractère vrai de cette architecture, nouvelle alors, et qui va se prolonger pendant près d'un siècle dans le même esprit, sinon toujours dans les mêmes formes. Autour du corps de logis principal, flanqué d'une tourelle d'escalier en saillie, seul debout aujourd'hui, s'ordonnait jadis une cour d'honneur entourée d'une galerie à arcades richement sculptée analogue à celle de l'hôtel Jacques Cœur à Bourges ou des futurs châteaux de Gaillon et de Blois.

Quelques artistes italiens sont en France dès cette époque; mais si l'on peut discuter pour savoir dans quelle mesure les œuvres, isolées et peu nombreuses, d'un Laurana et d'un Pietro da Milano agirent sur la formation de certains de nos peintres et de nos sculpteurs, il est certain qu'elles n'eurent aucune influence sur l'ensemble de nos architectes et de nos décorateurs et que le mérite de la création de ces œuvres telles que Plessis-lès-Tours, ou antérieurement comme la maison de Jacques Cœur, appartient en propre à nos Français; rien n'est plus éloigné du reste de ce qui se pratiquait alors dans les palais solennels et incommodes de Florence ou de Rome. Il est malheureusement difficile de dire le nom du constructeur du château du Plessis. On peut citer toutefois ceux de Jean Duchemin et de Jean Thibault, qui portèrent, au milieu du XVe siècle, le titre significatif de *maître des œuvres du roi en Touraine*, celui surtout de Jean Regnard, qui porta le même titre de 1472 à 1490 et qui travailla peut-être au Plessis et à Amboise.

Le château d'Amboise, où vécut Charles VIII enfant et qu'il se plut à faire embellir plus tard, offrait moins de nouveauté dans sa disposition générale empruntée aux forteresses d'autrefois, juchées sur des plateaux abrupts; et, quant au détail de ses aménagements, ils furent justement l'objet des travaux des premiers Italiens amenés en France après 1495. Néanmoins, il importe de noter que les Italiens trouvèrent à Amboise une demeure déjà mise au goût du jour dans les quinze ou vingt dernières années; des travaux d'art importants, comme ceux de la petite chapelle Saint-Hubert, commencés avant leur arrivée, suivant le mode gothique, se continuèrent sous leurs yeux, peut-être même, si l'on en croit certains rapprochements avec des monuments tels que l'hôtel de ville

de Gand, sous la direction ou sous l'influence d'artistes appelés du Nord[1].

Ces demeures royales sont loin d'être les seules où s'épanouissent alors les qualités nouvelles d'agrément, de pittoresque et de clarté que nous venons de noter. La cour n'attire et ne retient pas encore les féodaux devenus courtisans. Quantité d'anciennes résidences féodales se rajeunissent ou se reconstruisent. René d'Anjou installe un joli pavillon au milieu de la forteresse d'Angers, et aux Ponts-de-Cé, à Baugé, à La Ménitré, il se fait construire une série de maisons de campagne à peine fortifiées. Le duc de Bretagne fait embellir son château de Nantes sous



Phot. P. Vitry

Fig. 343. — Château d'Amboise. Façade sur la Loire.

la direction d'un architecte tourangeau, Mathelin Rodier, qui avait déjà travaillé à la cathédrale. Jean d'Orléans, comte de Dunois, et son fils François travaillent activement à Châteaudun : la chapelle est achevée en 1465, et le bel escalier gothique monumental, qui est l'un des prototypes de toutes les constructions de ce genre, emboîté dans un pavillon carré, avec ses baies élégantes sur la cour, ses balcons couverts et ses logettes garnies de bancs de pierre, s'élève peu après 1490. Louis de Bourbon, marié à une fille naturelle de Louis XI, fait bâtir en Touraine les châteaux de Montpensier et du Coudray-Montpensier; la famille d'Amboise relève Chaumont, brûlé en 1465, sur un plan féodal, mais très ajouré à l'intérieur, et construit Meillant dans le Berry, en s'inspirant de l'exemple des constructions de Jacques Cœur à Bourges. On pourrait encore citer, en Touraine et en Anjou, les châteaux de Jean Bourré, ministre de Louis XI, à Jarzé et au Plessis-Bourré, ceux d'Imbert de

1. Notons simplement ici pour mémoire l'exécution plus tardive et presque toute gothique encore, suivant des plans et par des mains flamandes, de l'église et des tombeaux de Brou commandés par Marguerite d'Autriche, la fille du Téméraire. C'est là, du reste, un cas exceptionnel et motivé par des circonstances particulières.

Bastarnay à Montrésor et à Bridoré, les constructions de Montreuil-Bellay, de Martigné-Briand, et rappeler au moins le grand ensemble du Verger construit pour Pierre de Rohan, maréchal de Gié, dont toute une partie était achevée dès 1488. On rencontrerait dans la région de Blois, les châteaux de Fougères et du Moulin; plus loin, les grands ensembles de Josselin en Bretagne, de Rambures en Picardie, de Jumilhac-le-Grand dans la Dordogne. En Normandie, le cardinal d'Estouteville avait commencé, de 1450 à 1463, les travaux du château de Gaillon, que ses successeurs amplifièrent comme nous allons le voir tout à l'heure; mais c'est encore un ensemble tout gothique que le très joli château en brique et pierre d'Épreville-Martinville, construit en 1485, pour un marchand de Rouen, Jacques Lepelletier.

Partout, les fossés qui se conserveront pendant tout le XVIe siècle, les tourelles et les mâchicoulis ne sont déjà plus guère que des éléments de décor et de pittoresque, et les lucarnes de pierre finement sculptées se découpent en silhouettes pimpantes sur le comble élevé que dominent la crête et les épis de plomb nerveusement découpés.

Mais l'art si brillant et si nouveau qui s'épanouit dans ces demeures royales ou seigneuriales, dont l'abondance et le charme n'auront qu'à se continuer dans les constructions célèbres sous le nom de « châteaux de la Renaissance », s'adapte à merveille aux diverses autres formes de l'architecture civile. Il suffira de rappeler ici le Palais de justice de Rouen où, bien que l'édifice soit postérieur aux premières pénétrations italiennes (les travaux, décidés dès 1493, furent seulement commencés en 1499, et continués pour la grande façade après 1508), s'épanouit encore dans sa verve débordante le système de la décoration gothique flamboyante, les hôtels de ville de Compiègne, de Noyon, des toutes dernières années du XVe siècle, celui de Saint-Quentin, des premières années du XVIe (1509).

L'évêché d'Évreux élevé par l'architecte Pierre Smoteau, pour l'évêque Raoul du Fou, celui de Beauvais, devenu palais de justice et beaucoup moins intact, appartiennent à la même époque et témoignent du même goût. Mais ces édifices nous amènent à des types de construction, plus importants encore et plus durables que les précédents, qui apparaissent pendant la seconde moitié du XVe siècle et où M. Henry Lemonnier a fort justement noté que se crée, dans le plan comme dans l'aspect général, le « style vrai de l'habitation moderne ». Les simples maisons bourgeoises empruntent aux grandes demeures que nous venons de citer des éléments, comme les tourelles à escalier qui dégagent plus facilement les pièces d'habitation; ces escaliers desservent, en général, deux pièces placées côte à côte sur la même façade, ou bien, en même temps que le corps de logis principal, ils desservent une aile en retour, parfois un second corps de logis qui communique avec le premier par des « coursières » ou passages



INTERIEURE DE L'HOTEL DE JACQUES CŒUR

en encorbellement le long d'un mur mitoyen. Cette disposition est assez fréquente, notamment à Dijon et à Lyon. Pour les fenêtres plus larges et plus hautes, le système de la croisée se généralise en même temps que le couronnement extérieur en accolade se décore de moulures, de crochets, de feuillages et de culs-de-lampe pittoresques. Quant aux fenêtres du comble, aux lucarnes, qu'elles soient en pierre ou en bois recouvert de plomb ou d'ardoise, elles se décorent de plus en plus ingénieusement de frontons ajourés et de pinacles. Ce sont, avec les cheminées à l'intérieur, les grands morceaux où s'épanche, de façon plus logique et plus variée, du reste, que dans l'architecture religieuse, la verve ornementale des décorateurs du temps.


Phot P. Vitry.
FIG 344. — Cour de la maison dite de Tristan, à Tours

Le type le plus parfait et le plus complet, aujourd'hui, de cette architecture civile est la maison de Jacques Cœur, à Bourges, élevée avant 1453, en partie, comme il arriva souvent alors, sur d'anciennes fortifications qui servirent d'assises à l'une de ses façades. L'ingénieuse disposition du plan, la distribution des divers services nettement distincts, appartements intimes et d'apparat, cuisines et communs, galeries servant d'entrepôts et de locaux de commerce, la physionomie à la fois robuste et élégante du pavillon qui comprend la porterie avec, au-dessus, la chapelle, la richesse dans une sobriété relative et l'esprit plein de verve de la décoration sculpturale, tout concourt à faire de ce morceau d'architecture un véritable chef-d'œuvre. On n'en connaît malheureusement pas les auteurs. On sait, par contre, celui de l'architecte qui, quelques années plus tard (1487), construisit à Bourges même, et dans un esprit très voisin de celui de l'hôtel Jacques Cœur, la « maison de ville » devenue aujourd'hui le petit collège, Jacquet Gendre de Pigny. A Bourges même, plusieurs autres maisons moins bien conservées, ou transformées plus tard par d'importantes additions, seraient encore à noter, comme la maison que la tradition attribue à l'architecte Guillaume Pelvoysin, ou l'hôtel du marchand Jean Lallemant, dont le gros œuvre et maint détail datent du xve siècle.

A Angers, moins intact par suite d'appropriations et restaurations successives, on rencontre encore l'hôtel qu'Olivier Barrault, trésorier de Bretagne et maire d'Angers, se fit élever de 1493 à 1495 « de très belles et

somptueuses matières et de grande façon et ouvrage... » : à Poitiers, le logis de la Grande Barre et l'hôtel de Nicolas Fumée, qui, s'il date, comme on le croit, du règne de Louis XII, est cependant entièrement gothique de plan et de décor ; à Rouen, l'hôtel de Bourgtheroulde commencé pour Guillaume Le Roux, après 1486 ; à Reims, la maison de Nicolas Le Vergeur, dont il reste une belle cheminée et un admirable plafond de chêne sculpté ; à Paris, enfin, l'hôtel des abbés de Cluny (1485-1490) encore debout, et l'hôtel de la Trémoïlle, dont il ne subsiste plus que des restes de la décoration dans la cour de l'École des Beaux-Arts, pourraient être invoqués comme exemples de cette heureuse appropriation des habitudes de la construction gothique à une existence plus large, plus confortable que celle du plein moyen âge. Mais il faut surtout attirer l'attention sur cette construction en brique et en pierre, plus modeste, mais de proportions vraiment exquises et d'un goût parfait dans le détail, qu'est, à Tours, la maison du bourgeois Pierre du Puy (dite à tort de Tristan l'Ermite), élevée vers 1495.

La ville de Tours, celles de Blois et d'Orléans nous fournissent encore d'assez nombreux exemples de constructions bourgeoises en pierre de cette nature et de ce style. On y trouverait aussi quelques maisons de bois, celle de la rue du Change, à Tours, en particulier, dont le dessin des charpentes et la qualité des sculptures fines et précises font de jolis spécimens de l'architecture courante de cette époque. Dans d'autres provinces, ces maisons de bois, plus robustes et plus chargées, à Rouen ou à Lisieux par exemple, témoignent d'un goût moins pur mais d'un désir de luxe et de pittoresque qui se généralise. Il est souvent assez difficile, du reste, de dater les monuments de cette nature et il en est peu où les traditions gothiques se soient maintenues plus longtemps, où la pénétration italienne à laquelle nous allons arriver maintenant ait été plus lente et plus superficielle.

LA PÉNÉTRATION ITALIENNE SOUS CHARLES VIII ET LOUIS XII

Transformation du décor architectural. — Qu'il s'agisse d'édifices religieux ou d'édifices civils, la décoration dont se pare cette architecture dérivait soit de combinaisons linéaires et géométriques, soit du principe essentiellement gothique de l'imitation naturaliste. Les feuillages de plus en plus découpés, ajourés et refouillés en constituaient le principal élément : de plantureux crochets, des guirlandes délicates reproduisaient les

formes à peine stylisées des feuilles de la chicorée et du chardon, de la vigne et du chou. C'est au milieu de cette décoration très vivante et pittoresque, sur des bâtiments dont l'ordonnance va rester également, pour la plus grande partie, traditionnelle et gothique, qu'apparaissent les premiers symptômes de l'art nouveau qui puisera son inspiration non plus aux sources nationales, mais dans les traditions de l'antiquité gréco-romaine renouvelée et interprétée par les Italiens.

Le décor italo-antique, par l'introduction duquel va se manifester en France l'esprit de la « Renaissance », n'y était pas complètement inconnu avant les guerres d'Italie. Des miniaturistes tels que Fouquet et ses élèves, quelques dessinateurs de cartons pour vitraux ou tapisseries, l'avaient parfois mis en usage dans les fonds et les encadrements de leurs compositions. Mais dans l'architecture réelle, en dehors des morceaux dont nous savons pertinemment qu'ils furent exécutés par des ouvriers italiens appelés en France, tels que la chapelle de la Major à Marseille, le retable des Célestins d'Avignon ou le tombeau de Charles d'Anjou au Mans, il n'existe, semble-t-il, aucun monument français où nous puissions signaler, antérieurement à l'expédition de Charles VIII en Italie, un seul de ces éléments qui vont devenir formules courantes dans nombre d'ateliers de sculpture sur pierre ou sur bois dès les premières années du XVI[e] siècle.

Les premiers spécimens que nous en connaissions se rencontrent dans les travaux qui furent exécutés pour le roi et dans son entourage : ils sont certainement l'œuvre du petit groupe d'artistes et d'artisans ramenés par Charles VIII « pour ouvrer de leur mestier à l'usaige et mode d'Ytallie », installés par lui à Amboise et dont la composition nous est révélée par le fameux *État des gages des ouvriers italiens* en 1497 et 1498.

En dehors de nombreux comparses, parfumeurs, tailleurs, jardiniers, en dehors de quelques personnages plus considérables sur le rôle desquels nous reviendrons tout à l'heure, notons pour le moment dans ce groupe plusieurs ornemanistes : *Alphonse Damasso*, qui est qualifié de tourneur d'albâtre; *Bernardin de Brescia*, qui est un ouvrier du bois, un *intarsiatore*, et surtout *Jérôme Pacherot*, « tailleur de maçonnerie antique », dont le nom revient à maintes reprises dans les comptes de construction de plusieurs monuments importants de cette époque.

Le premier en date, à notre connaissance, des monuments français où le décor à l'italienne ait fait son apparition, c'est l'enfeu qui contient l'admirable groupe de la Mise au tombeau de Solesmes. L'encadrement, dans son ensemble, est une œuvre de pur style gothique, mais les deux grands pilastres qui cantonnent la partie basse sont ornés de ce décor caractéristique, en relief assez méplat, composé d'éléments architecturaux, de vases et de candélabres de galbe antique, de rinceaux de feuillages régularisés, avec çà et là de petits putti gras et nus, aussi différents

que possible des chastes angelots gothiques qui les avoisinent. Or, il paraît certain que le roi prit une part importante aux travaux de Solesmes, et la date de 1496, inscrite sur l'un des pilastres, permet de croire à la participation d'un des ouvriers royaux qui venaient de s'établir à Amboise au retour de l'expédition d'Italie et qui y exécutaient vers le même temps ces pilastres en terre cuite de décor très purement italien dont on a retrouvé des fragments en faisant des fouilles au pied du château, dans le voisinage du Clos-Lucé, ou bien les quelques motifs de clefs de voûte, de frises ou d'encadrement que l'on remarque encore dans le château lui-même.

Après la mort de Charles VIII et le commencement des grands travaux du château de Blois, à l'embellissement duquel le nouveau roi se consacre dès l'abord (1499-1501), les ateliers se déplacent; tandis que quelques artistes italiens vont s'établir à Tours, la plupart suivent la Cour à Blois. Nous voyons apparaître dans l'architecture de brique et de pierre du nouveau palais, architecture presque toute gothique encore, des éléments plus nombreux et plus importants, annonciateurs du style nouveau : par exemple autour de la niche où prend place l'effigie équestre du prince que l'on attribue à l'Italien Paganino, dans la décoration des piliers du portique qui encadre la grande cour d'honneur ou dans la corniche extérieure du grand escalier. Dans la ville même, l'hôtel de Florimond Robertet et l'hôtel Sardini copient aussitôt les innovations acceptées au château, le premier même avec un empressement, un luxe, une virtuosité qui dépassent le modèle. A Orléans, l'hôtel de ville se décore d'une porte et d'une corniche de même goût.

Vers la même date encore, avec un parti pris peut-être même plus accusé d'italianisme, le château de Gaillon élevé pour le ministre de Louis XII, Georges d'Amboise (1500-1510), se pare d'un revêtement d'arabesques dont l'exécution plus lâchée, plus fantaisiste, trahit l'interprétation par des mains françaises de modèles étrangers, mais dont la direction générale est sûrement italienne. Gaillon, d'autre part, comme Blois, se glorifie d'œuvres importantes de sculpture italienne authentique : l'effigie de Louis XII, due à Lorenzo da Mugiano, deux fontaines, dont l'une est, dit un contemporain, « d'une beauté surprenante » (c'est la république de Venise qui l'a commandée dans les ateliers de Gênes pour le ministre du roi de France). Ces marbres précieux ne sont du reste que les têtes de série d'une quantité d'autres morceaux qui, vers ces années 1505 à 1510, arrivent en masse d'Italie, tout travaillés, pour prendre place dans nos églises ou chapelles princières, et qui se joignent à ceux qui sont exécutés sur place par la colonie italienne : marbres du tombeau des d'Orléans, aux Célestins de Paris; reliquaires et tabernacles commandés par Antoine Bohier pour son abbaye de Fécamp; sarcophage exécuté à Gênes

pour Raoul de Lannoy, qui l'installe dans la chapelle de Folleville, en Picardie; monument élevé à Dol de Bretagne à l'évêque Thomas James, par les frères Antoine et Jean Juste; chapelle funéraire de Commynes aux Grands Augustins de Paris, décorée par Guido Mazzoni et son atelier, etc. Le décor même des tombeaux que la reine Anne fait élever à Nantes à son père le duc de Bretagne, à Tours aux enfants qu'elle a eus de Charles VIII, et dont les figures reviennent à des ouvriers fran-



Phot. Neurdein.

Fig. 345. — Château de Blois. Aile Louis XII : galerie sur la cour.

çais, est dû à ce Jérôme Pacherot, qui est sans doute aussi l'auteur de l'encadrement du bas-relief de Michel Colombe placé sur l'autel de la chapelle de Gaillon.

Ce sont là les modèles auxquels on va se référer désormais; pilastres, frises, corniches, médaillons, couronnes ou « chapeaux de triomphe », c'est un véritable répertoire de formes décoratives nouvelles qui se constitue grâce à ces œuvres de praticiens dont presque aucune ne dépasse le faire courant, assez banal, des ateliers italiens de la rivière de Gênes et du Milanais, où le style antique, rénové par les Florentins au xve siècle, est alourdi et encombré de toutes sortes d'éléments adventices, déformé par un esprit amoureux du luxe extérieur et du décor brillant, plus apte peut-être du reste par cela même à être compris par l'imagination septentrionale.

Les premiers monuments franco-italiens. — Si nous avons tenu à commencer par le décor, c'est-à-dire, en apparence, par l'accessoire, cette étude de l'architecture dite de la « première Renaissance française », c'est qu'en réalité, dans l'histoire de la pénétration italienne en France, c'est l'ornement qui est essentiel à considérer, étant la première conquête évidente de l'esprit nouveau. Courajod avait du reste parfaitement marqué combien dans la constitution d'un art nouveau, l'ornement est vraiment « le principe actif par excellence ». On devrait également tenir compte, avant de passer à l'architecture elle-même, du cadre où celle-ci généralement va s'élever, de certaines créations qui l'avoisinent, si elles ne l'entourent, et dont les grandes lignes, l'aspect brillant et coloré ne sont pas sans influer sur les dispositions monumentales des œuvres nouvelles : nous voulons parler des *jardins*.

Parmi toutes les manifestations de luxe et de beauté qui avaient enchanté nos Français descendus en Italie, la splendeur des jardins, comme ceux de Poggio Reale où l'art et la nature s'unissaient en des ensembles incomparables, semble bien avoir été l'une des plus goûtées. Des jardiniers italiens furent ramenés par Charles VIII : Pasello da Mercoliano figure sur l'état de 1497 à côté de l'architecte Fra Giocondo; des essais de culture méridionale, des dessins de parterres à la mode italienne, plus rapidement réalisés que les bâtiments mêmes, s'exécutent sur les terrasses d'Amboise. Bientôt, c'est à Blois et à Gaillon que l'art du jardinier se déploie en liberté sur de plus grands espaces avec le concours des eaux jaillissantes, des fontaines de marbre, des fabriques d'architecture légère, des pavillons, des galeries, des berceaux de charpentes, des « casinos ». Les jardins de Blois, qui s'étendaient sur l'emplacement des anciens fossés et au delà, avaient pour leurs ordonnances symétriques, déjà très amples, nécessité de nombreux terrassements; ils formaient au pied du château comme une préface magnifique qui appela, pour ainsi dire, la monumentale façade de François I[er]. Avec plus de liberté encore et sur un plus vaste espace, s'étaient dessinés au pied du château de Gaillon des jardins dotés également de berceaux, de pavillons et de fontaines dont nous ne pouvons plus juger que par les dessins de Du Cerceau.

Quant au corps de l'architecture, pendant les vingt ans qui s'écoulent du retour de Charles VIII à la mort de Louis XII, on peut dire que c'est presque partout la tradition française qui s'y continue avec la tendance marquée déjà par la génération précédente à l'élargissement des effets, à la régularisation des plans.

Les bâtiments de Louis XII, à Blois, en sont le type le plus parfait avec leurs combinaisons si pittoresques de brique et de pierre, leurs fines sculptures, leurs tourelles ingénieusement variées, leur grand escalier

monumental qui est une merveille d'appareillage, leurs appartements en enfilade desservis par une galerie. Le château du Verger, amplifié sous Louis XII par l'architecte Colin Byard, devait peut-être encore manifester plus clairement le goût qui s'accentue des ordonnances régulières et des décorations somptueuses. Dans des proportions plus restreintes, le château du Moulin, voisin de Blois, avait réalisé pour un compagnon d'armes de Charles VIII, Philippe du Moulin, un charmant et pittoresque ensemble dont certaines parties sont purement gothiques et certaines autres, peut-être postérieures, sont dans le goût nouveau des bâtiments de Gaillon.

Si l'on omet certaines traditions plus ou moins établies, on ne saurait s'étonner de ce que les comptes des constructions de ce temps, quand ils nous ont été conservés, nous révèlent que l'exécution des travaux, maçonnerie, charpente, etc., a été confiée à des maîtres français qui s'appellent, par exemple pour Gaillon, où nous avons à peu près tous leurs noms, Guillaume Senault, Pierre Fain, Pierre Delorme; pour Blois, Simonnet Guischart et Jacques Sourdeau; pour le Verger, Colin Byard; pour l'Hôtel de Ville d'Orléans, Charles Viart, etc. Et cependant, nous sommes bien forcés de tenir compte de la présence en France et de la faveur certaine d'architectes italiens qui figurent justement dans les comptes royaux de 1497-98 et qui s'appellent Fra Giocondo et Dominique de Cortone dit le *Boccador*; après avoir autrefois attribué à ceux-ci tout l'honneur de ce qu'on appelait l'éclosion de l'art français au XVIe siècle, on a été tenté de négliger entièrement leur action, de nier même à peu près totalement leur influence et d'attribuer la direction complète des constructions de ce temps aux « maîtres maçons », représentants de la tradition française et novateurs éclairés tout ensemble.

Il est assez difficile de tenir équitablement la balance entre ces deux conceptions extrêmes que nous trouverons encore en opposition formelle à propos de la période suivante et jusque vers le milieu du XVIe siècle, où un Philibert de l'Orme nous apparaîtra décidément comme l'auteur indéniable des grands travaux d'architecture de son temps, avec la double qualité de l'homme de métier qui exécute et du théoricien, ou « deviseur de plan », qui raisonne et conçoit, sans compter celle de l'administrateur qui contrôle et dirige financièrement les opérations. Le mot d'*architecte* qui, dans l'acception moderne, comprend tout cela et que les humanistes allaient mettre à la mode (Budé l'employait déjà en 1515 dans son *De Asse* pour désigner Fra Giocondo), n'est guère en usage officiellement sous Louis XII, et lorsqu'on commencera à s'en servir sous François Ier, il s'appliquera plutôt à certains dessinateurs ou ornemanistes qu'au conducteur effectif des travaux. Le mot de « *masson* », au contraire, qui désigne souvent un exécutant ou, comme nous disons, un entrepreneur, peut à l'occasion désigner le directeur des travaux. En principe, le maçon n'est

guère autrement considéré et payé que le charpentier ou le couvreur; notons pourtant qu'il peut parfois aussi tenir réellement la fonction de *maître de l'œuvre* qui, depuis le haut moyen âge, était confiée aux ouvriers ayant la charge de la taille des pierres, de l'appareillage des murs et des voûtes, partie essentielle de la construction gothique. Ainsi Raymond du Temple, qui fut l'un des plus grands artistes français du temps de Charles V et construisit la célèbre Vis du Louvre, était d'abord seulement,

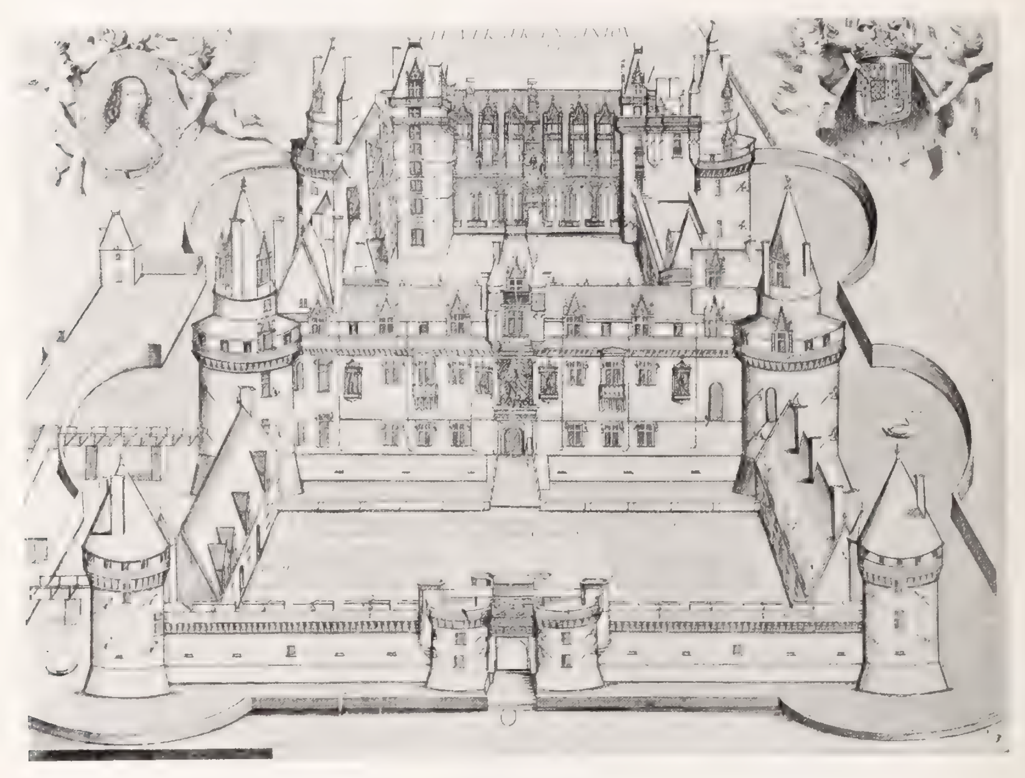


FIG. 346. — Château du Verger, d'après une gravure du XVIIe siècle.

vers 1360, maître maçon de la cathédrale Notre-Dame de Paris; il prit la direction générale des travaux en 1363, avant de devenir maître des œuvres du roi. Ainsi, dans la reconstruction, dont nous avons tous les comptes, de l'Hôtel de Ville de Bourges à la date de 1487, nous voyons Jacquet Gendre, maçon, faire le devis du bâtiment (au sens moderne c'est l'architecte); deux autres maçons « pourtraire et jeter le devis du bâtiment » sur une peau de parchemin (ce sont les dessinateurs); enfin un certain Bernard Villain est payé pour la maçonnerie qu'il a fait faire, un Jean d'Orléans pour la charpenterie, un Guillaume Leloup pour la couverture : ce sont les entrepreneurs. Mais les comptes ne sont pas tous aussi complets et ne nous donnent pas toujours le nom de l'auteur du devis; aussi sommes-nous exposés à prendre pour les auteurs responsables de simples entrepreneurs. Les Italiens, en particulier, étaient payés sur des comptes spé-

ciaux, rentés, pensionnés, et touchaient de temps à autre des indemnités particulières comme celle, considérable (900 livres tournois), que François I[er] fait attribuer en 1531 « *à Dominique de Courtonne, architecteur*, pour le récompenser de plusieurs ouvrages qu'il a faits depuis quinze ans en ça, en patrons, en levés de boys.... » et autres ouvrages « qu'il a faits et fait faire et dont le roy ne veut être icy fait autre déclaration » (le nom de Chambord se trouve pourtant dans la pièce).



Phot. Neurdein.

Fig. 347. — Château de Blois. Aile Louis XII; façade sur la cour.

Il est donc évident, d'une part, que les quelques maîtres italiens qui passèrent en France, tels Dominique de Cortone ou Fra Giocondo — ne purent diriger tout ce qui se bâtit en France de leur temps et que, en bien des cas, les maîtres maçons français, que nous désignent les textes, doivent être considérés réellement comme les auteurs des édifices même les plus empreints du goût nouveau; il est incontestable, d'autre part, — les textes eux-mêmes nous en fournissent des preuves, — que dans bien des cas, les Italiens parurent effectivement sur les nouveaux chantiers pour surveiller et diriger certains travaux : on sait que Fra Giocondo construisit un aqueduc à Blois et que, lors de la reconstruction du pont Notre-Dame à Paris, sous « la superintendance de Colin de la Chesnaye et de Jean de Boyac, maître des œuvres de maçonnerie de la Ville de Paris », il fut convié d'abord à examiner la qualité des pierres, puis plus tard, en 1504, à colla-

borer au nivellement du pont; il est certain que Dominique de Cortone doit être tenu pour l'auteur de l'ancien hôtel de ville de Paris; car non seulement il présente le plan au roi en 1532; mais il est nommément, en 1534 et 1539, chargé de surveiller les travaux. Enfin, on doit bien reconnaître aussi que le plus souvent l'action des Italiens s'exerça efficace et souveraine sans que nous en ayons la preuve palpable.

Ce religieux de Vérone, âgée d'une soixantaine d'années, traducteur et commentateur de Vitruve, que le roi de France pensionnait largement côte à côte avec ses ouvriers d'art, mais aussi avec Jean Lascaris, littérateur et professeur de grec, et qui jouissait d'un renom suffisant pour que dix ans après son départ de sa patrie, en 1505, le pape le rappelât à Rome pour lui confier la direction des travaux du Vatican, Fra Giocondo, ne dut pas rester inactif et son intervention significative, lors de la catastrophe qui bouleversa la municipalité parisienne, la mit en défiance contre ses entrepreneurs habituels et l'obligea à reconstruire le pont Notre-Dame en pierre, ne dut pas être la seule. Elle nous prouve, en tous cas, jointe à la qualité de ses travaux italiens au Palazzo della Ragione à Vérone avant son départ, au Vatican après son retour, de même que les très nombreux dessins qu'on a retrouvés de lui, que ce n'était pas un pur théoricien, ni, comme on l'a cru aussi, un simple ingénieur.

On a prétendu qu'il était intervenu dans la construction du château de Bury pour Florimond Robertet, l'un des plus décidés parmi les amateurs d'art italien de ce temps, le possesseur du fameux David de bronze de Michel-Ange. Mais si Bury est, d'après des textes récemment mis au jour, postérieur à 1511, l'hôtel de Robertet à Blois, l'hôtel d'Alluye, était achevé avant 1508, et ses bâtiments semblent porter, en partie tout au moins l'empreinte d'un maître italien déjà rompu aux disciplines classiques : la façade extérieure est bien toute française encore, de même l'escalier à vis couronné de nervures gothiques; mais, à l'intérieur de la cour, le double portique superposé, décoré de médaillons à l'antique, est d'une ordonnance beaucoup plus classique que toutes les créations contemporaines. On en chercherait vainement par exemple l'équivalent dans cette autre maison de financier, l'hôtel de Pierre Morin, trésorier de France, qui sert aujourd'hui d'hôtel de ville à Amboise.

Au château d'Amboise même, il semble que l'on pourrait aussi soupçonner l'intervention d'un esprit novateur et fécond comme celui de Fra Giocondo dans l'idée première de ces deux grosses tours destinées non à la défense ou à l'ornement, mais à l'accès plus facile des terrasses du château. Elles comprenaient une montée tournant en spirale autour d'un noyau creux, assez douce pour qu'on pût la gravir soit à cheval, soit en litière, et supportée par une série de voûtes d'ogives; mais les profils, les clefs et les culs-de-lampe, ne sont plus qu'en partie conformes aux types

gothiques en usage jusque-là. Ici, du reste, ce sont moins les détails nouveaux qui nous frappent que la conception même dont on trouverait difficilement l'analogue dans les édifices français antérieurs; invinciblement nous songeons au grand escalier à vis, tournant en rampe unie autour d'une colonnade, qui sert de sortie à la villa pontificale du Belvédère, élevée à la fin du XVe siècle par Innocent VIII (1484-1492), complétée plus tard et réunie au Vatican par Bramante. La date de construction de l'escalier du Vatican ne paraît pas fixée avec certitude, mais même s'il est



Phot. de la Comm des M H

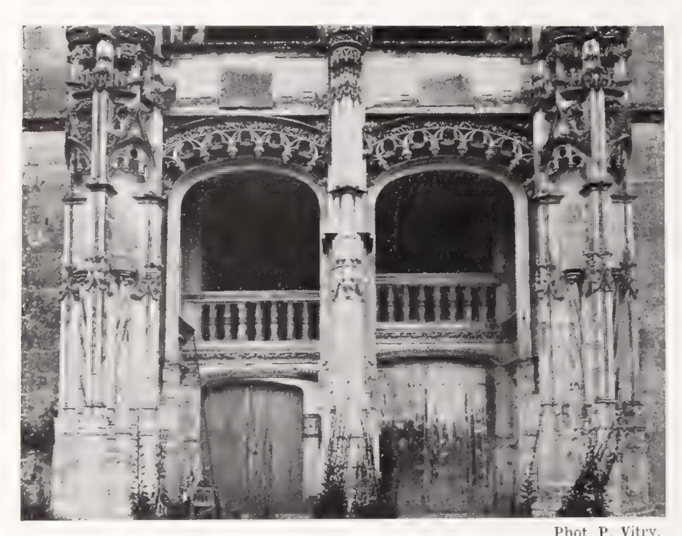
Fig. 348. — Hôtel d'Alluye à Blois. Façade sur la cour.

postérieur au séjour de Fra Giocondo en France, n'y pourrait-on retrouver un type cher à celui-ci, et une nouvelle application d'une idée identique? Quoi qu'il en soit, ces tours d'Amboise sont une des parties les plus curieuses et les plus significatives de ce bâtiment, et leur souvenir hantera sans aucun doute les créateurs successifs des escaliers monumentaux qui vont faire la gloire de Blois et de Chambord.

Pour Dominique de Cortone, ce Florentin qui passe pour avoir été disciple de Giuliano da San Gallo, il était sans doute, en 1495, beaucoup plus jeune que Fra Giocondo, puisqu'il vécut jusqu'en 1549, et les travaux auxquels nous savons qu'il a été employé tout d'abord sont surtout de décor intérieur, de menuiserie et de charpente ; il paraît avoir eu une prédilection pour l'art du bois. Il faisait pour ses clients princiers des modèles en bois des édifices projetés, et c'est peut-être ce qui le fait désigner dans le compte de 1497 sous le nom de « faiseur de châteaux ».

Mais dès le règne de Louis XII, logé en 1507 à Tours, en 1510 à Blois, il porte le titre de *valet de chambre de la reine* et de *maître des œuvres de maçonnerie du roi.* Sa faveur ne fera que grandir sous François Ier.

Il nous semble donc légitime de chercher l'action de ces hommes, non seulement dans la propagation des modèles nouveaux du décor à l'italienne, mais dans ce qu'on pourrait appeler la direction morale de nombre d'entreprises : tout en respectant, par obligation ou par souplesse d'esprit, les formes et les habitudes locales, ils se mirent sans doute à donner des conseils, des inspirations, souvent des modèles d'ensemble; leur rôle ainsi fut de préparer une génération nouvelle d'architectes, français sans doute pour la plupart, qui vont créer cet art où se mélangent plus intimement les influences italiennes et les traditions nationales, que nous allons voir fleurir sous François Ier.



Phot. P. Vitry.

Fig. 549. — Château de Châteaudun. Base de l'escalier Renaissance.

Pour ne pas dépasser encore l'époque de Louis XII, notons que cette première forme de l'art de la Renaissance, où subsistent côte à côte et sans se pénétrer encore les éléments français et les éléments italiens, s'est étendue bien au delà des châteaux de la Loire où nous l'avons vue se créer. Nous avons déjà insisté sur le château de Gaillon, en Normandie, où les tendances novatrices sont peut-être plus avancées que nulle part ailleurs. Inversement le palais ducal de Nancy, dont la reconstruction commence en 1502 pour René II de Lorraine, par les soins de Jacot de Vaucouleurs, son maître d'œuvre, est d'un caractère général presque tout gothique, malgré le parti très italien de la statue équestre inspirée sans doute de celle de Blois et les pilastres de l'étage inférieur de la Porterie, dont la conception et l'exécution appartiennent certainement à quelques Italiens.

A Chartres l'architecte de la flèche du clocher nord de la cathédrale (1507-1513), Jean Tixier, dit Jean de Beauce, commence, en 1514, la clôture du chœur dans un dessin général gothique; mais il y fait une part de plus en plus grande aux arabesques et aux médaillons à l'antique, jusqu'en 1529 date de sa mort. De même à Bourges, à l'hôtel Cujas (1522), à Rouen dans les lucarnes de l'hôtel Bourgtheroulde, à l'hôtel de ville de Dreux,

à Amiens dans les stalles de la cathédrale (1509-1519) comme dans la façade du Bailliage qui nous conduirait jusqu'en 1531, les quelques motifs de décor à l'italienne qui apparaissent s'encadrent dans un dessin du plus pur style flamboyant.

Citons encore les châteaux de Chaumont et d'Ussé; celui de la Roche-du-Maine, en Poitou, dont la façade comportait une statue équestre dans une niche entre deux tours crénelées ; le château de Carouges et le château d'O, en Normandie, où une galerie à pilastres rappelle celle de Blois; le château de Maintenon et celui de Fleurigny, près de Sens, tous deux en brique et pierre; enfin le château de Chemazé ou de Saint-Ouen, dans la Mayenne. Ici, l'escalier inscrit dans une tourelle carrée saillante sur la façade est un morceau hors de pair où la fusion entre les deux éléments en présence est déjà presque accomplie; c'est un intermédiaire curieux entre les premiers escaliers construits à Blois sous Louis XII et le grand escalier de François Ier. Tout de même, celui de Châteaudun, qui s'élève pour le cardinal d'Orléans-Longueville, peu après 1512, bien qu'il s'inspire des modèles anciens pour la structure générale et pour une bonne partie de la décoration extérieure, fait une part de plus en plus large à la décoration italienne. Il n'y aura plus qu'un pas à franchir pour passer de cet escalier de Châteaudun à celui de François Ier, à Blois, qui en apparaît, quelques années après, comme le développement naturel.

LE STYLE COMPOSITE SOUS FRANÇOIS Ier

La première période du style franco-italien ou, comme on dit plus couramment, mais moins justement, de la *Renaissance française* est assez courte. Elle est caractérisée, nous venons de le voir, par la brusque juxtaposition d'éléments disparates, par la rencontre inopinée d'artistes d'éducation et de tempéraments très opposés. Dès les dernières années du règne de Louis XII, et surtout au début du règne du jeune François Ier, grand bâtisseur et grand amateur de nouveautés brillantes, les divers éléments en présence tendent à se fondre. Un style nouveau va se former, grâce à la faveur de plus en plus marquée du roi et de son entourage, grâce au goût du luxe qui se répand de plus en plus, grâce surtout à la faculté d'assimilation de nos artistes de tout ordre; car, le nombre des entreprises où ce style nouveau se manifeste interdit toujours de voir partout la main, ou même la direction, des Italiens, relativement peu nombreux par rapport à la masse des constructeurs et des décorateurs français.

Rôle des Italiens. — Parmi ces Italiens, quelques-uns des premiers

arrivés et non des moindres sont repartis en Italie; l'architecte Fra Giocondo en 1505, le sculpteur Guido Mazzoni en 1516; d'autres ont dû venir les remplacer. Toutefois nous n'en pouvons citer aucun d'importance (à l'exception du vieux Léonard qui ne vint en France que pour y mourir en 1519 et dont l'action fut à peu près nulle) avant les environs de 1530, où arriveront coup sur coup Girolamo della Robbia, Francesco Rustici, Francesco Pellegrini, enfin le Rosso et le Primatice. Nous verrons plus tard quelle action considérable exerceront ces nouveaux arrivants, et comment ils implanteront définitivement en France le *style classique* qui s'élaborait à cette date en Italie grâce à la prodigieuse activité et au génie novateur des Raphaël et des Michel-Ange. Mais notons bien que de 1510 à 1530, malgré les campagnes de François I[er], qui du reste lui firent connaître surtout le Milanais, malgré le goût très déclaré chez le roi pour l'art ultramontain, la France reste étrangère à l'évolution rapide de la Renaissance classique. « Les Italiens fixés en France, écrit M. Dimier, ne se trouvèrent pas moins que les Français en retard sur leur propre nation. Rien n'est plus éloigné des décorations du Palais du Té que le style des Justes ». Les Justes s'acclimataient en Touraine; ils se faisaient naturaliser en 1513. Le Boccador s'installait à Blois et y achetait des maisons en 1510. Forcément, pendant un séjour de plus de 20 ans, ils s'étaient accommodés aux habitudes du pays où ils vivaient, aux programmes qu'on leur imposait couramment. Les sculpteurs, et c'est le cas des Justes, pouvaient garder dans leur main-d'œuvre le sentiment italien presque intact; mais la composition des monuments qu'on leur confiait, imposée ou non, devait fatalement s'inspirer des types locaux en même temps que de leurs souvenirs propres. C'est ce qui arriva pour les tombeaux des Gouffier à Oiron. Parfois aussi, mélangeant ces éléments divers avec les résultats de leur invention personnelle, ils purent imaginer quelque solution nouvelle et originale. N'est-ce pas ce qui se passa pour le tombeau de Louis XII qui fut commandé à Jean Juste à Tours, peu de temps après la mort du roi en 1515, et installé à Saint-Denis, en 1531? C'est bien là le type de ces créations brillantes et pittoresques, mais non d'un style pur et logique, en partie inspirées des habitudes traditionnelles françaises, en partie suggérées par les modèles ultramontains et en partie originales, que nous allons rencontrer dans toute l'architecture contemporaine; tantôt l'un des éléments l'emportera, et tantôt l'autre; mais l'on n'a ni le droit de dire que « tout demeure parfaitement français » dans l'architecture du temps de François I[er], comme l'a soutenu Palustre, ni que l'Italie et l'antiquité ont pénétré dès lors l'art français pour le transformer et le renouveler complètement. Dans les monuments auxquels nous arrivons maintenant, les apparences gothiques ont disparu et pour retrouver quelque chose du tempérament et des habitudes de nos

architectes, c'est la construction même, c'est la disposition des plans qu'il faut interroger, ce sont des nuances qu'il faut chercher dans l'agencement et l'interprétation des motifs décoratifs importés ou inventés.

Cette création d'un *style composite* se manifeste d'abord aux endroits où domine l'élément étranger, où la pratique constante de l'ornement italien commence à modifier le génie même de nos artistes. A Amboise où travaillaient les Italiens, l'aile perpendiculaire à la Loire, qui porte encore les armes de Louis XII et d'Anne de Bretagne, présente déjà presque tous les éléments du style dit de François Ier. A Gaillon où, comme le disait Courajod, « l'ombre de Fra Giocondo plane sur tout l'édifice », tout de suite après les constructions gothiques plaquées de décors italiens, s'élèvent des pavillons comme celui qui sert encore d'entrée au château ou comme celui, démoli, qui était l'œuvre de Pierre Delorme : la structure des voûtes, le dessin général des baies, la qualité des profils y perdent peu à peu le caractère gothique, et dénotent la création réelle d'un style architectural inconnu jusque-là.

Après la mort de Georges d'Amboise, si Pacherot et les Justes retournent en Touraine, quelques-uns des Italiens présents à Gaillon demeurent certainement à Rouen; ils y travaillent à l'ornementation de la sépulture du cardinal et donnent des modèles pour les constructions locales qui s'élèvent, se complètent et se décorent, dans les dernières années du règne de Louis XII ou les premières de François Ier, sous la direction de maîtres d'œuvres locaux comme Roland Leroux : tels le Bureau des finances, la galerie de l'hôtel Bourgtheroulde, ou la façade de l'hôtel qui devint plus tard la Chambre des Comptes; ils y introduisent en particulier ces balustres saillants très chargés de sculpture, de type milanais, que la Touraine ne pratiquera jamais, mais qui se retrouveront longtemps encore dans les maisons de bois rouennaises, sous François Ier.

A l'autre bout de la France ,dans la vallée du Rhône, des Italiens, des Milanais sont présents en Dauphiné, puisque le sculpteur Lorenzo da Mugiano signe à Grenoble une série de médaillons décoratifs; c'est certainement un artiste de même origine qui, M. Marcel Reymond l'a démontré, dirige ou inspire la décoration composite assez exceptionnelle de la maison Dupré-Latour de Valence. Aussi n'y a-t-il rien d'étonnant à ce que le plus important morceau de l'art de la Renaissance dans cette région, la façade du palais de Justice de Grenoble, datée des environs de 1515, ordonne ses colonnes saillantes, ses corniches, ses frontons réguliers dans une formule variée encore et pittoresque, mais déjà nettement orientée vers les emprunts à l'antiquité classique.

Tout de même, ce sont certainement des artistes italiens qui dirigent à Bourges la décoration de l'hôtel Lallemant, à Riom celle de la Maison des Juges consuls et en exécutent les principales pièces.

Ce sont ces modèles italiens d'origine qui, généralisés, vulgarisés, vont donner naissance au style courant de l'époque de François I[er]; l'origine de celui-ci étant ainsi bien définie, ce ne sera plus qu'une question subsidiaire de savoir qui est chargé de l'appliquer à Blois et à Chambord. Sont-ce les maîtres d'œuvre français dont certains comptes nous révèlent les noms? Est-ce Dominique de Cortone dont le nom n'est prononcé presque nulle part pour ces constructions, mais qu'un ensemble de faits assez significatifs nous représente, de 1515 à 1530, comme un conseiller et un directeur probable des entreprises royales? Peu importe au fond : les Italiens se sont accommodés aux habitudes françaises, les Français se sont assimilé les principes italiens et ne travaillent guère autrement que le Boccador lui-même. L'hôtel de ville que celui-ci construisit à Paris après 1531, avec l'aide de maîtres maçons français tels que Pierre Chambiges, à qui l'on a prétendu inutilement attribuer tout le mérite de l'édifice, ne différait guère de la moyenne des édifices d'alors. Les uns et les autres de ces maîtres pratiquent ce même style composite franco-italien dont nous allons énumérer maintenant les œuvres principales et indiquer chemin faisant les caractères essentiels.

L'architecture composite a Tours, a Blois et a Chambord. — Notons d'abord l'œuvre de deux architectes tourangeaux, les frères Bastien et Martin François, neveux du sculpteur Michel Colombe, qui travaillent, dès avant l'avènement de François I[er], à la cathédrale de Tours, où la tour Nord se couronne dès 1507 d'un dôme à imbrications et d'un lanternon de caractère classique, malgré certains souvenirs gothiques dans le décor; au cloître Saint-Martin, où l'on élève des galeries voûtées sur nervures, mais où ces nervures se croisent à angle droit de manière à se rapprocher autant que possible des caissons italiens; enfin au petit cloître Saint-Gatien, dit la Psalette, où un charmant escalier à vis ajouré, avec des contreforts extérieurs décorés de moulures régulières et de chapiteaux à volutes, fait penser au grand morceau de Blois, qui est contemporain, sans doute même un peu postérieur. Ce sont encore ces François qui dresseront, dans une matière italienne, le marbre, et selon une donnée qui ne l'est guère moins, la petite fontaine de Beaune offerte à la ville de Tours par le célèbre financier Jacques de Beaune.

L'hôtel de celui-ci, devant lequel s'élevait jadis la fontaine, et dont il ne subsiste que quelques bâtiments assez défigurés est l'œuvre de Guillaume Besnouard, qui en reçut la commande en 1507-1508 et réalisa une des œuvres les plus précoces et les plus harmonieuses de cette série, avec son corps de logis principal sobrement orné de pilastres réguliers et sa petite galerie à double étage qui est, dans les lignes générales comme dans le décor, d'un goût beaucoup plus pur, plus élégant, on serait tenté

de dire plus classique, que celle de l'hôtel Bourgtheroulde, ou même que l'hôtel d'Alluye. Semblançay, le château du financier, où le même architecte avait dû être employé, ayant été détruit, nous ne connaissons nulle autre œuvre de ce Guillaume Besnouard, qui était à coup sûr, d'après la nature des textes mis au jour par M. Spont, un architecte, un dessinateur ou deviseur de plans, en même temps qu'un constructeur.

On a cru saisir la personnalité d'un certain Charles Viart successivement dans l'hôtel de ville d'Orléans, très mêlé encore d'éléments gothiques, et dans l'hôtel de ville de Beaugency, qui est un excellent type d'architecture composite des premiers temps de François Ier, enfin dans les nouveaux bâtiments du château de Blois.

En réalité nous ignorons quel fut le directeur effectif des grands travaux que François Ier fit entreprendre pour l'embellissement et l'agrandissement de cette résidence de Blois, de 1515 à 1524 à peu près. Nous connaissons le nom du contrôleur financier, François de Pontbriand, commissaire des bâtiments royaux. On a proposé pour l'architecte celui de Dominique de Cortone, dont la présence est constatée à Blois de 1512 à 1530. C'est l'opinion soutenue par H. de Geymuller, qui allègue du reste pour l'appuyer des raisons du même ordre que celles que Palustre emploie de son côté pour attribuer le bâtiment à Charles Viart. Répétons que nous n'en savons rien et qu'au fond cela n'a pas une importance extrême.

Il s'agissait, à Blois, d'amplifier une aile du château gothique qui s'élevait déjà perpendiculairement à l'aile Louis XII, jusqu'à la grosse tour d'enceinte dite de Châteaurenault. On commença par transformer la façade de la cour, en gardant sans doute les fondations et une partie du gros œuvre. De grandes fenêtres carrées à meneaux s'y ordonnèrent, régulièrement encadrées de pilastres sobrement ornés, dont la superposition aux trois étages constituait déjà comme un essai d'ordonnance classique. Une magnifique corniche à denticules et à coquilles couronna le tout avec une riche balustrade et des lucarnes où la silhouette traditionnelle était obtenue à l'aide de la combinaison d'éléments nouveaux, tels que volutes et frontons à la romaine.

On conserva d'abord la façade extérieure, qui subsiste encore avec son épaisseur caractéristique et quelques baies décorées dans le goût nouveau. Mais, peu de temps après ces premiers travaux, on vint élever à quelques mètres de cette ancienne façade, sur le glacis de la fortification, à grands renforts de travaux de soutènement, une nouvelle façade qui engloba même les tours saillantes, beaucoup plus brillante, beaucoup plus ajourée, avec ses balcons, son promenoir continu sous le comble, que celle même de la cour. Les vides ici l'emportent de beaucoup sur les pleins et les parties décorées sur les parties nues. Or c'était cette façade qui dominait les jardins, et c'est de ces balcons, de cette *loggia*, que l'on

devait se plaire à jouir du joli coup d'œil d'ensemble que présentaient leurs fleurs éclatantes et leurs dessins réguliers.

Grâce, d'autre part, à la construction de cette façade, le plan très simple de l'appartement royal devint double en profondeur; au lieu de ces grandes pièces en enfilade, froides et incommodes, l'architecte de François Ier offrit à chaque étage à son royal client une série de petits appartements, de galeries largement éclairées, de cabinets ou d'oratoires plus intimes, communiquant entre eux d'un étage à l'autre par de petits escaliers intérieurs, où put s'abriter la vie privée du roi et de la reine, tandis que les anciennes grandes pièces donnant sur la cour, parées sans doute de boiseries et de tapisseries, en attendant les revêtements de fresques et de stucs qui n'apparaissent qu'à Fontainebleau, servaient, ainsi que le grand escalier d'honneur, à la vie de *cour* qui se créait et se compliquait autour de la majesté royale.



Phot. Neurdein

Fig. 350. — Château de Blois. Aile François Ier. Façade extérieure.

Ce grand escalier, qui fait le principal ornement de la façade intérieure, répondait ainsi non seulement au pur désir artistique de créer un brillant morceau d'architecture, mais à la pompe grandissante des fêtes royales. Au reste, si le luxe et la proportion du morceau étaient assez exceptionnels, le parti général et la structure même n'y offraient presque rien de nouveau. On trouverait facilement dans les nombreux escaliers à tourelles antérieurs, le prototype de la plupart des éléments du grand morceau de Blois. Système de la vis tournante, double porte desservant à chaque palier un double appartement, noyau central décoré de pilastres ornés de fines arabesques et disposés en échelons réguliers, voûte supportée par des nervures se coupant à angle droit avec des clefs finement sculptées en forme de médaillons peu saillants, contreforts robustes accusant à l'extérieur le plan octogone, et même ces baies ajourées formant loggia tout le long du parcours : tout cela se trouvait déjà à Châteaudun, à Tours, à Angers ou ailleurs, — mais

nul ensemble si bien agencé, si largement conçu et si magnifique, n'avait encore été réalisé.

Les travaux de Blois n'étaient certainement pas achevés (ils ne le furent, dit-on, que beaucoup plus tard, sous Catherine de Médicis), lorsqu'on entreprit ceux de Chambord, et très probablement avec le même personnel, c'est-à-dire François de Pontbriand comme contrôleur, Dominique de Cortone comme fournisseur des plans et des modèles (les textes mêmes où le nom de Chambord figure à côté du sien, l'existence affirmée



Phot. Neurdein

FIG. 351. — Château de Blois. Aile François Ier. Façade sur la cour.

par Félibien[1] de modèles en bois conservés jusqu'au XVIIe siècle donnent cette fois plus de corps à cette hypothèse); enfin les maîtres des œuvres de maçonnerie dont nous avons les noms de façon indubitable, d'abord Jacques Sourdeau, le maçon de Blois dès 1521, puis Denis Sourdeau, son fils, et Pierre Neveu, de 1524 à 1538; enfin Jacques Cocqueau jusqu'en 1556. On peut supposer aussi que pour une création plus personnelle et plus artificielle comme celle-ci, les goûts et les idées du roi eurent une part plus grande à la direction générale de l'œuvre et à ses dispositions essentielles. Il aime la chasse et l'on va établir la nouvelle demeure en pleine forêt. Il voit grand et l'on va dessiner un plan d'une ampleur presque

1. Un manuscrit de Félibien conservé au château de Cheverny donne même le dessin d'un de ces modèles en bois dont le plan général, sinon le détail, correspond exactement à celui de Chambord.

unique, si colossal qu'on pense déjà, devant ces quatre pavillons énormes, ces ailes considérables, aux nécessités de logement d'une cour à la Louis XIV. Enfin le roi aime les fêtes, et le cœur même du château va être occupé par ces quatre grandes galeries à double étage, rayonnant autour du fameux escalier et couvertes de voûtes surbaissées ornées de caissons d'un grand effet décoratif, cadre admirable pour les bals et les cérémonies fastueuses. Les voûtes de ces galeries supportent même une plate-forme de terrasses qui en répète la disposition cruciforme dans le comble et dont on rêvait peut-être de faire, l'été, comme leur prolongement aérien. Au centre, la lanterne couronne magnifiquement le chef-d'œuvre de structure ingénieuse qu'est l'escalier avec ses deux rampes hélicoïdales qui se doublent sans se rencontrer. L'escalier de Blois est évidemment le point de départ de cette conception nouvelle ; mais il y a ici comme une sorte de surenchère dans la difficulté vaincue et aussi dans la magnificence générale de la décoration.



Phot. Neurdein.
Fig. 352. — Château de Chambord. Galerie et grand escalier.

Si toutefois l'on compare ce décor de Chambord avec celui de Blois, on s'aperçoit combien, tout en s'inspirant des mêmes principes, superposition régulière de pilastres, fenêtres alternant avec de grands nus, lucarnes composées d'éléments italo-antiques, l'ordonnateur semble avoir cherché ici à simplifier les effets, à régulariser les formes. Sans aller encore jusqu'aux partis pris de sobriété que la génération suivante adoptera, l'œuvre est déjà presque classique ; or ce qui est vrai du décor l'est aussi de la disposition générale, malgré le plan de château fort, malgré le donjon, malgré les tours, malgré les combles élevés. On ne remarque pas assez qu'entre les combles aigus des pavillons, les quatre grandes galeries dont nous parlions tout à l'heure, organes essentiels de la structure de Chambord, sont couvertes de ces terrasses que nous verrons réapparaître à Saint-Germain ; Palustre affirme que « rien n'autorise à y voir le désir d'imiter l'Italie », il semble bien au contraire qu'il y ait là, à Saint-Germain,

et même déjà à Chambord, une marque évidente d'influence italienne grandissante!

Diffusion de l'architecture composite par toute la France. — Pendant la période active des travaux de Blois et de Chambord, c'est-à-dire pendant les quinze premières années environ du règne de François Ier, nombreux furent les édifices qui s'élevèrent suivant des données analogues, d'abord dans les régions avoisinantes, puis à des distances plus ou moins éloignées de la vallée de la Loire.

Il s'agit, dans bien des cas, d'additions, de réfections ou d'embellissements et il n'est pas étonnant que nombre de dispositions traditionnelles aient subsisté dans ces demeures où le plan, les fondations, souvent le gros œuvre même des constructions anciennes furent utilisés. On a fait observer justement, d'autre part, la nécessité où l'on put se trouver de ne pas abandonner du jour au lendemain les moyens de protection et de défense, et le désir que l'on put conserver de marquer, par le maintien de certains aspects empruntés à la tradition féodale, la perpétuité de certaines prérogatives seigneuriales.



Fig. 353. — Château de Chambord.

Les plus caractéristiques et les plus célèbres des châteaux de ce type encore debout aujourd'hui sont les châteaux de Chenonceaux et d'Azay-le-Rideau, tous deux commencés vers 1518-1519, tous deux construits pour des financiers : Thomas Bohier à Chenonceaux, Gilles Berthelot à Azay. Fait à retenir aussi, l'une et l'autre de ces gracieuses et fantaisistes créations installées au bord des rivières de Cher et d'Indre, au milieu de

prairies verdoyantes, sont dirigées par des femmes, Catherine Briçonnet à Chenonceaux, Philippe Lesbahy à Azay, pendant que leurs maris administrent des provinces lointaines ou suivent le roi aux armées. Quant aux architectes, on ignore celui de Chenonceaux et, si l'on a cité pour Azay un nommé Étienne Rousseau, ce nom peut très bien être celui d'un maçon qui n'apparaît qu'une fois dans un fragment de comptes conservé et pour des besognes peu importantes. Il paraît bien certain toutefois que c'est une imagination française qui a présidé à la conception de ces deux demeures, comme ce sont aussi des mains françaises qui ont taillé leur ornementation « à l'antique » ou à l'italienne, d'une gaucherie souvent savoureuse et d'une ingéniosité décorative qui rappelle davantage la verve de nos imagiers que la calligraphie monotone des marbriers italiens.

Du reste pour la disposition des tourelles, la structure des combles et des lucarnes, le plan même des appartements composés simplement de grandes pièces qui se commandent, soit en enfilade à Azay, soit sur un plan carré à Chenonceaux, et qui se complètent seulement, comme en plein moyen âge, par un réduit placé dans la tourelle, nous sommes encore ici engagés dans les formules les plus traditionnelles; il semble que, si l'on a regardé pour s'en inspirer les nouveautés officielles, on en est à peine encore au Louis XII d'Amboise et non au François Ier de Blois; on voit même persister encore, à Azay, le chemin de ronde reposant sur des corbeaux que n'a pas encore remplacé la corniche classique; à Chenonceaux, le système de la voûte à nervures est encore employé pour le grand vestibule d'entrée. Toutefois il convient d'insister, à Azay, sur une création toute nouvelle et, semble-t-il, à peu près inconnue jusqu'alors : c'est celle du grand escalier à rampes droites et parallèles, voûtées de caissons réguliers garnis de médaillons, avec un palier à chaque demi-étage, éclairé par une double baie qui rompt la symétrie de la façade. Voilà introduit, pour la première fois peut-être, le type nouveau et certainement romain d'origine qui remplacera peu à peu la vis gothique dont dérivaient encore les escaliers de Blois et de Chambord.

La fortune de ce style composite fut éclatante dans la Touraine, l'Orléanais, le Blésois, l'Anjou, le Poitou, à un moment où toute cette région, très riche et très active depuis près d'un siècle, bénéficiait encore du voisinage de la cour. On en pourrait citer d'innombrables exemples soit dans les demeures urbaines comme l'hôtel de Denis Dupont, à Blois; l'hôtel Gouin et l'hôtel Briçonnet, à Tours; la maison de la Chancellerie, à Loches; la maison dite d'Agnès Sorel, à Orléans; l'hôtel de René Berthelot, à Poitiers; l'hôtel Pincé, à Angers, où apparaît vers 1535 l'art un peu plus chargé de détails, moins pur, mais très séduisant de l'architecte local Jean de Lespine; soit dans les édifices municipaux, comme l'hôtel de ville de Lorris, celui de Loches, construit par Jean Baudouin vers

1535, ou celui de Niort, qui est à peu près de la même date; soit enfin dans les grands ou les petits châteaux : Beauregard, près de Blois (1525); Ussé, qui s'élève en Touraine pour les d'Espinay; le Lude, pour Jean de Daillon; Oiron en Poitou, pour les Gouffier, qui comprend à la fois une galerie voûtée sur nervures au rez-de-chaussée et un escalier avec des rampes droites analogue à celui d'Azay et à peu près contemporain (1519); Montsoreau, qui se complète au contraire, en Anjou, par l'adjonction d'un bel escalier à vis; Bonnivet enfin, élevé pour l'amiral de ce nom, admirable demeure détruite, dont les fragments décoratifs conservés nous apprennent que ce dut être une des plus splendides de l'époque; bien d'autres de moindre importance qu'il serait fastidieux d'énumérer (nous ferons toutefois une exception pour la Poissonnière, la charmante maison patrimoniale de Ronsard en Vendômois), où la pierre blanche et dorée se marie à l'ardoise bleutée, dans des ensembles élégants et gracieux d'une ornementation abondante, pittoresque et variée, où, malgré les introductions italiennes, on sent l'esprit général de l'art français antérieur qui se continue et s'épanouit.



Phot. de la Comm. des M. H

Fig. 354. — Château d'Azay-le-Rideau. Façade de l'escalier.

Il serait assez vain de chercher à déterminer pour cette époque des

écoles provinciales. L'unification, dont nous avons noté le début dès les derniers temps gothiques, s'accentue naturellement avec la centralisation politique progressive, avec le rayonnement d'un art d'origine étrangère accepté d'abord dans l'entourage royal et propagé ensuite dans toutes les directions par des artistes isolés ou groupés. Il est assez rare, du reste, que l'exemple s'étende beaucoup; les morceaux d'architecture de cette série sont assez dispersés et présentent presque tous des solutions originales, des combinaisons à doses inégales de tradition et de nouveauté qui leur donnent une physionomie quasi individuelle et rendent les groupements difficiles. Nous nous contenterons de quelques exemples.

Le pavillon avec galerie élevé à Moulins pour Anne de Beaujeu est encore conçu dans le style franco-italien qui règne à Gaillon et dans certaines constructions de Blois, comme l'hôtel d'Alluye. La fontaine ordonnée par un membre de la famille d'Amboise, à Clermont, est une combinaison amusante, mais d'exécution locale assez lourde, d'éléments gothiques et de panneaux à rinceaux et arabesques à l'italienne. Le château de Pau, bien que plus éloigné encore, rappelle très exactement, dans les brillantes décorations que fit exécuter Marguerite de Valois pour sa cour intérieure, le style des bords de la Loire; la structure des lucarnes, en particulier, y a de grands rapports avec celle des lucarnes de Blois.

Dans d'autres directions, par le Mans et Laval, nous voyons le règne de l'arabesque s'étendre vers l'ouest. Toute une série de maisons de bois et de pierre au Mans procèdent de l'art de ce Jean de Lespine que nous avons mentionné en Anjou (maison d'Adam et d'Ève, Grabatoire, etc.); à Laval, les belles fenêtres du château encastrées, comme à Pau, dans des bâtiments gothiques rappellent également l'art de Blois, par le luxe de leurs arabesques, de leurs rinceaux et de leurs médaillons. Les châteaux du Rocher (Mayenne) et de Châteaubriant en procèdent également, avec une tendance dans le second, qui est plus tardif (vers 1535), à la simplification du décor et à la régularité des lignes.

Le Plateau Central se montra assez rebelle aux pénétrations italiennes; les vieilles maisons de Montferrand et même de Riom, sauf quelques exceptions, prolongent sous François I[er] les dispositions et le décor gothiques, avant que le style classique ne s'y introduise brusquement vers le milieu du siècle. Mais à l'ouest, en Vendée, le joli château des Granges-Cathus (1525), au sud, les châteaux de Puyguilhem ou de la Rolphie dans la Dordogne, d'Assier et de Montal (1527-1534) dans le Lot, paraissent bien appartenir à l'influence de l'art de la Loire, de même que certaines des maisons de Périgueux, malgré l'originalité de leurs escaliers sur plan carré. Les matériaux un peu plus rebelles, l'ornementation générale moins raffinée, donnent aux édifices de cette région une physionomie plus rude. On sait cependant quelle belle série de décorations, frises,

lucarnes, cheminées, sans compter les grands bustes-portraits de la famille de Jeanne de Balzac, ornait jadis le château de Montal.

La Rochefoucauld dans les Charentes, avec plus de sobriété et moins d'art dans le décor, est un morceau d'architecture beaucoup plus ample et plus imposant; remplaçant une ancienne forteresse dont plusieurs tours furent maintenues, il conserva le plan gothique, les silhouettes traditionnelles, le grand escalier monumental en forme de vis : la chapelle fut logée dans une tour. Mais des façades régulières s'élevèrent, dont les ordonnances ainsi que les lucarnes ont certaine analogie avec celles de Blois. Enfin, une triple galerie à arcades un peu monotones, régna tout



Phot. Moreau frères

Fig. 355. — Fragment de la décoration du château de Bonnivet.
(Musée de Poitiers.)

autour de la cour, rappelant plus peut-être qu'aucune autre création de l'époque l'allure des palais italiens.

En Languedoc, l'hôtel Bernuy de Toulouse, qui date aussi des environs de 1530, est très particulier : la façade extérieure présente une de ces combinaisons très fréquentes d'éléments gothiques et italiens; mais l'intérieur est d'un style plus avancé et plus personnel, bien que l'on y rencontre encore les pilastres à balustres saillants du type milanais.

Certaines régions ignorèrent à peu près cet art composite de la première Renaissance. Dans le Nord et dans l'Est, les spécimens en sont tout à fait rares et isolés : tels la porte du Ravelin de Montrécu, à Amiens; la cheminée du Musée de Bar-le-Duc; les tombeaux de l'évêque Hugues des Hazards, à Blénod-les-Toul, ou de René II de Lorraine, à Nancy, par Mansuy Gauvain. Dans ces régions on passe presque sans transition des prolongements tardifs du style gothique aux formes locales du classicisme, issues parfois, comme à Besançon au Palais Granvelle, d'importations directes d'une nuance particulière.

Il en fut à peu près de même dans l'Ile-de-France, où allait se développer la forme la plus pure de la Renaissance classique : les créations du style composite y furent assez clairsemées. Il faut citer cependant la

gracieuse maison, dite de François Ier, rapportée de Moret à Paris. Il faudrait étudier surtout le château de Nantouillet, élevé pour le cardinal Duprat (1517-1525), qui montre une porte monumentale où les formes décoratives nouvelles s'adaptent à la structure d'un élément typique de la fortification gothique, qui présente aussi quelques heureuses combinaisons d'escaliers, de chapelle en avant-corps soutenue par un portique élégant, etc.; enfin celui de Sarcus, dont il ne subsiste plus que quelques arcades dispersées, mais dont l'ornementation était d'une richesse et d'une profusion toute particulière.

PREMIERS ESSAIS CLASSIQUES SOUS FRANÇOIS Ier

Les événements qui marquent les environs de l'année 1525, la mort de la reine Claude de France, la défaite de Pavie, une orientation nouvelle dans la politique extérieure et intérieure, l'abandon des résidences de la Loire pour celles de l'Ile-de-France, coïncident avec une évolution du goût, très sensible dans l'architecture française, surtout en ce qui concerne les bâtiments royaux. Plus de sévérité, de grandeur, moins de grâce et de pittoresque, plus de recherche de l'effet monumental et de moins en moins de concessions aux habitudes et aux traditions françaises : Chambord, dont la construction était en pleine activité à ce moment déjà, nous a fait entrevoir quelque chose de cette tendance; les nouvelles demeures royales vont l'accuser bien davantage.

Il ne paraît pas cependant que, pour une période de dix ou quinze ans encore, la direction effective de l'architecture soit passée dans d'autres mains que celles des maîtres maçons français qui s'appellent Gadier, Lebreton ou Chambiges, Leprestre ou Sohier. Dominique de Cortone, qui s'est établi à Paris en 1531, élève pendant ce temps son hôtel de ville; nous avons déjà indiqué dans quel esprit. Ce ne sera qu'aux environs de 1540, qu'arriveront en France les architectes classiques italiens Serlio et Vignole; ce dernier n'y devait du reste demeurer que fort peu de temps. Mais les maîtres maçons français se mettent à suivre, de plus en plus docilement, les conseils des Italiens; des livres, des gravures, se sont répandus en France, qui propagent déjà l'enseignement classique. Les éditions et traductions italiennes de Vitruve avec illustrations, celle de Fra Giocondo qui date de 1513, celle de Gallo qui date de 1521 et qui est dédiée à François Ier, pénètrent certainement en France, avant qu'on y fasse paraître la *Raison d'architecture antique extraite de Vitruve et autres anciens architectes*, traduite de l'espagnol dès 1539, et le *Vitruve* traduit par Jean Martin qui sera lancé en 1547.

Du reste, si Serlio n'est pas encore là, des sculpteurs et des peintres arrivent en foule pour décorer les châteaux royaux et répandre sur ces murailles, dont la bâtisse seule est confiée désormais à nos Français, les productions de leur virtuosité abondante et de leur facilité académique. C'est, en 1528, les Florentins Rustici et Pellegrini; en 1529, Girolamo della Robbia; en 1531, enfin, le Rosso, et en 1532, le Primatice. Le Rosso, dans la galerie de Fontainebleau, fit œuvre autant de sculpteur et d'architecte décorateur que de peintre, et quant au Primatice, il ne se fit pas faute, dans la suite, de sortir de son rôle de peintre pour prendre la direction des bâtiments eux-mêmes. Il est même probable que, dès le début de sa carrière, il eut l'occasion d'intervenir à mainte reprise comme conseil ou comme dessinateur de plans.

En tous cas, il est très notable que les dix dernières années du règne de François Ier virent s'élever non seulement autour de Paris, mais en Champagne, en Normandie, en Bourgogne, dans le Rouergue et en Forez certains bâtiments qui rompent définitivement avec les types traditionnels ou composites pour s'adapter assez exactement aux modèles de la Renaissance classique italienne. Ce ne sont plus les formules du Milanais : ce sont celles mêmes de Florence et de Rome, de Bramante et de Michel-Ange qui paraissent servir de modèles.

N'oublions pas, du reste, que, formés par ces exemples, instruits sans doute aussi par l'étude directe des œuvres italiennes et antiques, les premiers représentants de la génération nouvelle, les Lescot et les De l'Orme sont déjà entrés en scène; si leurs œuvres de ce temps nous échappent presque toutes, nous savons pertinemment qu'ils ont déjà commencé à produire avant la mort de François Ier, avant que le roi, en 1546, ne confie à l'un d'eux la reconstruction du Louvre.

Les résidences royales de l'Ile-de-France : Madrid, Fontainebleau, Villers-Cotterets, Saint-Germain. — Les résidences nouvelles que va créer ou relever François Ier au retour de son exil, vont presque toutes avoir comme prétexte, ainsi que cela avait été déjà le cas pour Chambord sur la Loire, de servir de rendez-vous de chasse au milieu des forêts giboyeuses des vallées de la Seine et de l'Oise. L'une des plus anciennes et des plus importantes est celle qui avoisinait la capitale elle-même, au milieu de la forêt de Boulogne, et qui, déjà entamée au moment de la captivité du roi, va prendre le nom de *château de Madrid*. Fait caractéristique, ce sont des Tourangeaux, Pierre Gadier et, après sa mort, deux artistes de la famille des François, qui en élèvent les bâtiments commencés en 1528; il est donc naturel de trouver quelque analogie dans les séries d'arcades régulières de la façade formant loggia ouverte et continue, avec le dessin général de la deuxième façade de Blois, tandis que la disposition des

pavillons réguliers et symétriques paraît procéder du même parti pris que Chambord, avec encore plus de régularité voulue et de symétrie un peu sèche. Mais nous savons que l'Italien Girolamo della Robbia avait concouru pour une large part avec ses terres cuites émaillées polychromes à la décoration de Madrid. N'avait-il pas, comme on le croyait jadis, réglé lui-même l'ordonnance des architectures qu'il était appelé à rehausser? Palustre l'a nié, mais sans retirer toute vraisemblance à l'hypothèse. Ce n'est, du reste, que d'après les gravures anciennes que nous pouvons juger aujourd'hui de cet ensemble disparu dès avant la Révolution.

Au contraire, Fontainebleau, dont la réfection débute en même temps que l'édification de Madrid, en 1528, subsiste encore et l'intérêt que porta le roi à son embellissement, les artistes qu'il fit concourir à sa parure, la prédilection avec laquelle il y résida, en font certainement l'œuvre la plus typique et la plus célèbre de son règne. Ce n'est pas, à vrai dire, que l'architecture même en soit des plus intéressantes. On fut amené d'abord, au lieu d'innover dans le plan, à suivre pour les parties essentielles, les dispositions du vieux château gothique que l'on remplaçait, au moins dans les constructions de la cour ovale; rien, sur ce point, qui dépassât ou égalât même les distributions nouvelles d'appartements plus amples et plus dégagés de Blois. De plus, les matériaux mis en œuvre, assez grossiers et se prêtant mal à la sculpture décorative, les grès des environs de Fontainebleau, donnent un aspect plutôt triste et lourd aux bâtiments; enfin, le maçon de Fontainebleau, un certain Gilles Lebreton, paraît avoir eu un génie assez médiocre. Il aura plus tard des démêlés retentissants avec Philibert de l'Orme et ce n'est pas seulement son talent qui sera en cause alors, mais son honnêteté. Quoi qu'il en soit, l'architecture extérieure de Fontainebleau, dont on voulait faire jadis honneur à Serlio et à différents autres Italiens, ne rehausse pas de beaucoup le prestige de l'art français, aujourd'hui que nous savons que Serlio n'y est pour rien ou pour très peu de chose.

Les travaux du château comprennent dès l'abord deux parties. C'est, d'une part, autour de la cour ovale ou cour du Donjon, les pavillons renfermant les appartements royaux, un grand escalier et un escalier à vis, le portail d'entrée avec sa loggia ouverte vers l'extérieur ou *Pavillon de la Porte Dorée*, enfin, une galerie basse menant à la chapelle Saint-Saturnin. Ces bâtiments comportaient, sans doute, dès ce moment autour de la cour une sorte de colonnade continue en hors-d'œuvre et un portique à double étage en avant du grand escalier, véritable placage comme Jean Bullant en disposera plus tard à Écouen.

D'autre part, on commanda à Lebreton l'édification d'une longue galerie qui prolongea et agrandit pour les cérémonies de cour l'apparte-

ment du roi. C'est le bâtiment, très simple au dehors, dont s'empara à l'intérieur l'équipe des décorateurs italiens pour y créer l'œuvre type de la nouvelle école.

Enfin, au bout de cette galerie se dessina comme le plan d'un nouveau château, sur un terrain neuf, avec toute la régularité majestueuse qui se faisait jour alors dans les desseins royaux et dans le goût général. Les bâtiments en brique et pierre de cette *Basse cour*, plus tard *cour du Cheval Blanc*, sont contemporains des premiers ou à peu près, et malgré l'attribution, dénuée de preuves documentaires, de Palustre qui voulait y voir la main d'un autre constructeur qui serait Pierre Chambiges, il semble



Phot L P.

FIG. 356. — Château de Fontainebleau. La cour ovale.

bien que ce soit encore là l'œuvre de Lebreton. C'est à cet ensemble qu'appartenait en particulier cette longue galerie dont le Primatice fera la galerie d'Ulysse et que Louis XV transformera radicalement.

Dès avant la fin du règne de François Ier, les fêtes qu'il voulait donner à Fontainebleau amenèrent le roi à ordonner la construction sur la cour ovale, au-dessus de la galerie basse qui joignait la chapelle Saint-Saturnin à la porte Dorée, d'une vaste salle de bal dont la construction sera reprise sous Henri II, par Philibert de l'Orme, mais dont le gros œuvre et la décoration extérieure sont de Lebreton. Serlio, qui résidait à la cour depuis 1540, avec le titre d'architecte du roi, et qui dédiait à François Ier ses *Livres d'architecture* dont les premiers parurent à Venise en 1537 et 1540, n'y avait été pour rien, de son propre aveu.

Les seules constructions dont Serlio semble devoir être entièrement responsable, sont celles qui ornaient les cours et les jardins : la fontaine de l'Hercule, aujourd'hui disparue, dans la cour qui s'ouvrait sur l'étang,

ou la grotte du Jardin des Pins, qui subsiste encore avec son portique composé de trois arcades en énormes bossages rustiques, flanquées d'Atlas et de Termes fantastiques et, à l'intérieur, sa décoration de rocailles et de coquilles à la manière des nymphées italiennes. On peut y joindre cependant, en dehors du château, une porte également décorée de bossages rustiques qui faisait partie de l'hôtel du cardinal de Ferrare, et, non loin de là, la porte de l'hôtel de Montpensier flanquée de deux colonnes doriques et couronnée d'un fronton coupé à volutes qui est certainement du même esprit.

Mais si nous laissons de côté ces exemples typiques de style italien classique, et déjà presque baroque, transplanté en France, pour revenir à l'œuvre de notre Lebreton, il nous paraît évident, malgré les critiques qu'en devaient faire les théoriciens de la Renaissance, qu'elle tend de façon très notable à se rapprocher de l'idéal classique et de certains modèles entrevus, par son goût de l'ordonnance, par sa simplicité, sa pauvreté même quelquefois.

Pendant que les travaux de Fontainebleau étaient en cours, le roi, poussé par sa double passion de chasser et de bâtir, portait son activité vers d'autres résidences des environs de Paris : Villers-Cotterets et Saint-Germain allaient, entre 1530 et 1540, s'embellir de constructions nouvelles. Dans un endroit comme dans l'autre, ce sont d'anciennes forteresses féodales qui servirent encore de bases aux travaux des architectes de François I[er], et ces architectes (à Villers-Cotterets, Jacques et Guillaume Lebreton, frères du constructeur de Fontainebleau; à Saint-Germain, Pierre Chambiges) sont encore de simples maîtres maçons français; aucun architecte italien, importateur direct du grand style classique, ne semble les diriger; mais on sent néanmoins peser sur eux de plus en plus la mode toute puissante qui pousse l'art français dans les voies de l'italianisme.

Le château de Villers-Cotterets, où l'on travailla surtout de 1532 à 1547, défiguré aujourd'hui sur bien des points, offre encore cependant de beaux morceaux très caractéristiques : telle la magnifique *Salle des États* qui occupe au premier étage la partie centrale d'un grand corps de bâtiment régulier en facade sur une vaste cour encadrée de deux grandes ailes comme celle du Cheval Blanc à Fontainebleau; tels surtout les deux escaliers dont l'un, le petit, est décoré de sujets mythologiques d'un caractère très italien, l'autre offre au-dessus de ses rampes droites une belle voûte à caissons qui est comme le prototype du grand escalier de Lescot au Louvre. A l'extérieur, l'architecte, sans arriver encore au système complet de la superposition des ordres pour ses façades, avait disposé, dans une ordonnance régulière et sobre, des pilastres et des colonnes reposant sur des soubassements de forte saillie.

L'emploi de la brique jointe à la pierre de taille, que l'architecte de

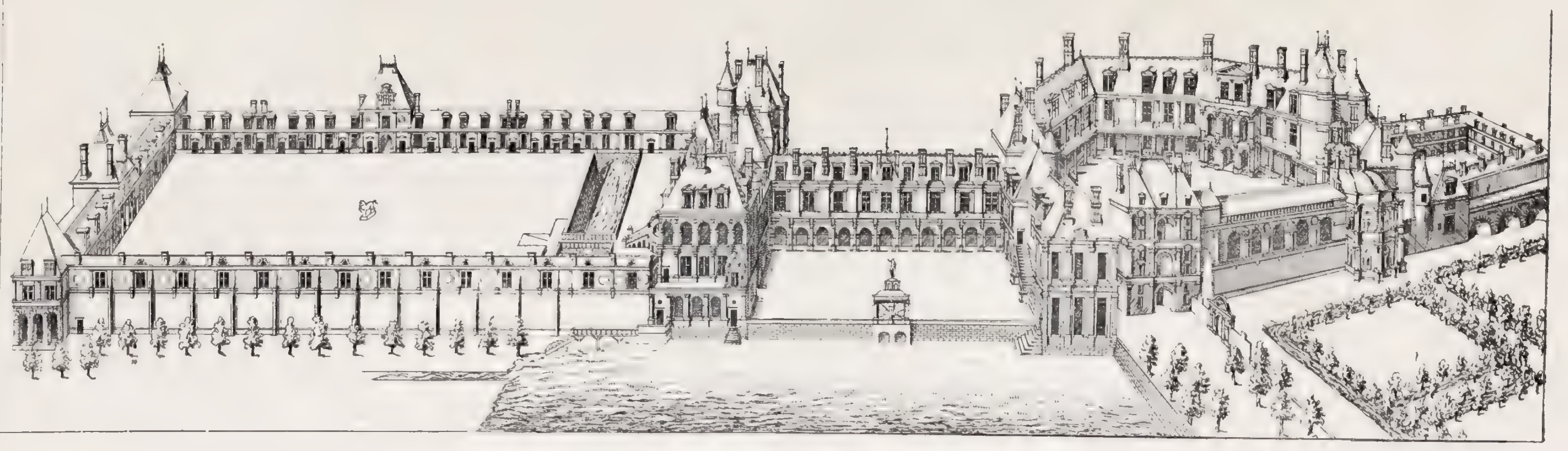


FIG. 557. — LE CHATEAU DE FONTAINEBLEAU VERS 1570. (D'APRÈS UNE GRAVURE DE DU CERCEAU.)



FIG. 558. LE CHATEAU DE SAINT-GERMAIN-EN-LAYE. FAÇADE ANTÉRIEURE ET COUPE. (D'APRÈS UNE GRAVURE DE DU CERCEAU.)

Fontainebleau avait utilisé pour les bâtiments de la *Basse cour* et que ceux de Villers-Cotterets n'avaient pas négligé non plus (lucarnes et cheminées), fut adopté un peu plus tard (après 1540) à Challuau et à La Muette, deux châteaux royaux, aujourd'hui disparus, mais qui, d'après les dessins de Du Cerceau, nous paraissent comme des modèles de cette sobriété régulière inaugurée à Fontainebleau; entre temps le même système s'était affirmé également à Saint-Germain-en-Laye, dont les travaux furent commencés en 1539. Des assises et des chaînages de briques nues soulignent partout le dessin du bâtiment, encadrant les fenêtres et les portes généralement en plein cintre et surmontées d'un fronton régulier.

Si l'on peut hésiter en ce qui concerne les autres châteaux, on sait qu'à Saint-Germain la direction appartint sans contredit à Pierre Chambiges. Celui-ci venait de transformer, pour le connétable Anne de Montmorency, le grand château de Chantilly (1525-1530); vers le même temps, il travailla à l'Hôtel de Ville de Paris et également à Fontainebleau, sans que l'on puisse déterminer au juste la part qui lui revient dans les travaux de ce palais. Il mourra en 1544 et sera remplacé par son gendre Guillain.

A Saint-Germain, Chambiges eut, comme à Chantilly, à adapter son bâtiment sur un ancien plan féodal, ménageant même le donjon et la chapelle gothiques; il reprit le système des galeries ajourées, déjà utilisé à Blois et à Madrid; ses arcades et ses contreforts, en mouvementant le dessin des façades, suppléèrent à l'agrément du décor négligé ou banalisé. Mais la principale originalité de l'entreprise fut, au couronnement de l'édifice, au lieu du comble logiquement attendu, l'artifice d'une terrasse à l'italienne qui fut très remarquée dès le XVI[e] siècle, « la première de l'Europe pour sa façon, et chose digne d'être vue et considérée, » écrira Du Cerceau, qui notera également que les châteaux de Challuau et de la Muette avaient reçu pour couverture une terrasse de pierre de liais, « suivant à peu près l'ordre de Saint-Germain-en-Laye ». L'idée faisait son chemin; mais, quelque effort que l'on fasse pour l'expliquer comme une solution ingénieuse née dans l'esprit de Chambiges, lequel aurait, étant donnée la situation spéciale du château, pris le parti d'en faire comme « un colossal belvédère », c'est bien une idée italienne; il convient même de noter que cette terrasse repose sur un dernier étage voûté dans lequel, Du Cerceau l'avait aussi remarqué comme une singularité, l'architecte avait introduit dans la construction de ses voûtes, soit par prudence, soit par insuffisance de savoir technique, soit plutôt par simple imitation d'un procédé habituel aux Italiens, de ces tirants de fer « avec gros crampons par dehors, tenant les dites voûtes et murailles liées ensemble et fermées ».

TENTATIVES PROVINCIALES ISOLÉES. — En dehors de ces résidences nou-

velles que la fantaisie royale groupait autour de Paris, quelques notables entreprises s'entamaient encore çà et là, notamment dans la région qui avait vu les grandes ambitions et les grandes nouveautés de l'âge précédent. Mais les ressources manquèrent souvent et beaucoup restèrent inachevées : notons par exemple le château de Villandry, commencé aux portes de Tours, à partir de 1532, pour Jean le Breton, qui présente une cour carrée harmonieuse entre deux ailes symétriques comportant chacune leur galerie à arcades d'une grâce sobre et pure; celui de Champigny-sur-Veude, sur les confins du Poitou, dont la chapelle est un morceau important et caractéristique; celui de Serrant, en Anjou; celui de Vueil, dans

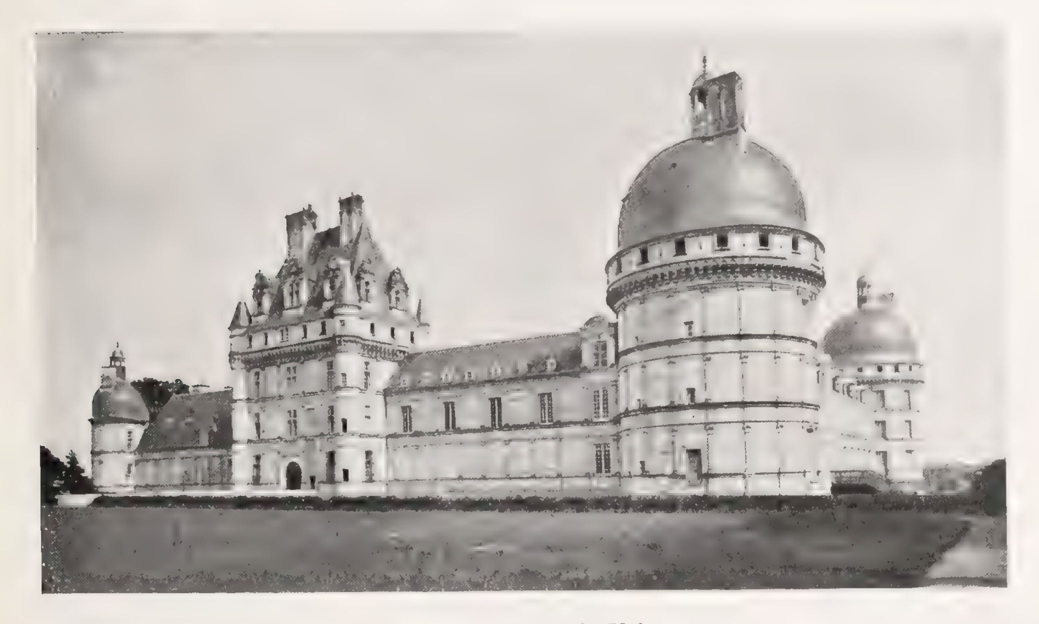


Fig. 359. — Château de Valençay.

l'Indre. A Valencay enfin, dont les proportions colossales auraient presque atteint celles de Chambord, l'aspect de forteresse et le sentiment gothique semblent s'accuser davantage encore qu'à Chambord dans les dispositions d'ensemble; mais en même temps, s'aggrave aussi la simplicité austère et presque classique du décor.

Ces diverses manifestations architecturales que nous rencontrons dans la région de la Loire ne sont guère que la suite logique et normale de ce que nous avons appelé le « style composite » de François I[er], celui qui s'était épanoui à Blois et à Chambord; ce sont souvent les mêmes artistes, à Villandry notamment, qui y furent employés. Voici au contraire maintenant que surgissent, dans les régions les plus diverses, des édifices généralement isolés, mais de plus en plus conformes à l'idéal italien, presque déjà à l'idéal classique, qui nous révèlent en divers milieux provinciaux, soit la présence d'artistes étrangers inconnus, soit la culture

très italienne de quelques maîtres d'œuvres locaux, plus avancés même parfois que les Chambiges ou les Lebreton.

On hésite entre ces deux explications, notamment en ce qui concerne certains édifices élevés vers 1535-1540 à Caen et aux environs. M. Henri Prentout a restitué récemment la biographie et l'œuvre des maîtres maçons de la famille des Le Prestre qui y travaillèrent de 1530 à peu près, jusqu'à la fin du siècle. Blaise Le Prestre, le plus ancien, et son fils Abel participent à l'édification de la *Maison des gens d'armes*, encore toute gothique d'aspect; Abel, vers 1548, concevra pour le médecin Pierre de Cahaignes une façade du style composite le plus caractérisé avec ses médaillons, sa porte flanquée de pilastres et couronnée d'un linteau fantaisiste. D'où vient donc que, dès 1535-1540, des constructions que l'on ne saurait aujourd'hui refuser à Blaise Le Prestre, comme l'hôtel d'Escoville et le château de Fontaine-Henry, d'autres qu'on peut lui attribuer avec beaucoup de vraisemblance, comme l'hôtel Duval de Mondrainville, aient pris figure beaucoup plus régulière et plus classique? Les ambitions de style sont déjà très nettes au château de Fontaine-Henry. Si le corps principal et même le gros pavillon au comble aigu appartiennent encore pour leur structure intime à l'art gothique, on y vint plaquer d'abord quelques arabesques franco-italiennes, puis deux motifs comportant une triple ordonnance de colonnes saillantes, qui rappellent absolument les motifs contemporains ou légèrement postérieurs de l'hôtel d'Escoville. Or, la date de 1535 se lit sur un cartouche des fenêtres de Fontaine-Henry, et l'hôtel d'Escoville fut bâti de 1533 à 1541. Dans ce dernier, le caractère gréco-romain des ordonnances, la pureté du style ornemental de certaines parties du décor, le choix de certains motifs, le style surtout des grandes figures du David et de la Judith et des reliefs qui les accompagnent, dénotent une intervention italienne irrécusable. M. Prentout n'a pas songé à la nier, bien qu'il n'en ait trouvé aucune trace documentaire. Les maîtres maçons comme les Le Prestre ou leur compatriote Hector Sohier étaient gens habiles, certes, mais d'esprit plutôt traditionnel et d'une verve décorative dont leurs créations religieuses nous porteront plus tard le témoignage : il leur a fallu une orientation et sans doute une collaboration italienne pour créer, avant 1540, des ensembles classiques comme l'hôtel d'Escoville, ou, un peu plus tard, comme le joli pavillon si italien d'allure qu'on appelle le *Casino* de l'hôtel Duval de Mondrainville. On peut même se demander si ce n'est pas dans ces ateliers franco-italiens qu'aurait pu se former, en Normandie, en plein règne de François Ier, le style d'un Jean Goujon, dont le caractère si nettement classique va apparaître brusquement à Rouen en 1540, sans que l'on puisse saisir en aucune façon les moyens par lesquels l'artiste a pris contact avec les modèles qu'il suit dès lors passionnément.

Dans une tout autre région, une œuvre des plus significatives aussi de ce progrès de l'italianisme, c'est le château de La Bâtie en Forez. Commencé au début du XVIe siècle pour Pierre d'Urfé, il fut complètement repris à partir de 1535 pour Claude d'Urfé, bailli de Forez, qui fut envoyé en 1548 au Concile de Trente. Certaines parties de l'œuvre, en particulier la décoration de la chapelle, l'autel (qui est aujourd'hui à Paris au Musée des Arts Décoratifs), les boiseries et les céramiques (qui ont passé jadis par la collection Peyre), sont tardives et sans doute postérieures à 1553,



Phot. E. Lefèvre-Pontalis

FIG. 360. — Château de Fontaine-Henry.

date du retour de Claude d'Urfé. Mais si l'on considère le gros œuvre du château, les façades ornées de pilastres cannelés séparant des baies en plein cintre à la romaine, la galerie avec ses fines colonnades supportant des corniches en bois d'un caractère presque florentin, la grotte ornée de rocailles et de figures à l'antique qui occupe à côté de la chapelle une place d'honneur au rez-de-chaussée, tout ce qui peut être daté des environs de 1540, on se demande si l'auteur en est bien cet Antoine Jovillyon, cité par Palustre, ou si ce nom ne dissimule pas la personnalité d'un artiste italien, qui ne fit pas école du reste dans la région.

C'est sans doute aussi vers 1535-1540 que Galiot de Genouillac fit ajouter sur son château d'Assier, où des médaillons de terre cuite émaillée et un escalier à rampes droites manifestaient déjà le goût pour les éléments du nouveau style, ce double portique plaqué en avant-corps sur chacune des façades. Or c'est au portique de la cour ovale, à Fon-

tainebleau, et même par avance aux placages de Jean Bullant, à Écouen, que nous songeons en présence de pareils hors-d'œuvre.

Plus typique peut-être encore et plus avancé est un groupe de constructions que l'on rencontre dans le Rouergue et où des dates précises inscrites dans la pierre nous assurent qu'elles précédèrent la mort de François Ier. Il faut rappeler, du reste, la personnalité et les goûts de l'évêque Georges d'Armagnac, qui prit possession du siège de Rodez vers 1530 et qui avait pour familier et pour conseiller un humaniste, ami de Guillaume Budé, Philandrier ou Philander, qui fut un des plus réputés commentateurs de Vitruve et put fort bien orienter dans le sens d'un classicisme assez précoce nombre de constructions de la région. La cathédrale de Rodez elle-même, soit en fait de clôtures de chœur, soit en fait de tribunes pour des chanteurs ou d'entrée de sacristie, avait déjà vu réaliser des morceaux d'un caractère très particulier et très avancé. Des projets ambitieux furent conçus pour en couronner les tours : on grava sur les assises une solennelle inscription : *Facessant aegyptorum insanae pyramidum moles! Valeant orbis miracula!...* Mais l'affaire en resta là, à moins que l'on ne puisse dater de ce moment la décoration du pignon de la grande nef sur lequel apparaît, peut-être pour la première fois en France, l'ordonnance des façades d'églises à ordres superposés, instaurée par Alberti à Sainte-Marie Nouvelle.



Phot. Palustre.
FIG. 561. — Château de la Bâtie d'Urfé
Aile gauche.

Qu'étaient au juste Jean Salvanh, constructeur du château de Gages, aujourd'hui détruit; Guillaume Lyssorgues, constructeur de Bournazel; Baduel, constructeur de Graves? nous n'en savons rien. C'étaient probablement des maîtres maçons comme les Lebreton, les Chambiges et les Le Prestre. Avaient-ils eux-mêmes pratiqué Vitruve ou visité l'Italie? Cela est peu probable; mais par un moyen ou par un autre, une inspiration vitruvienne très caractérisée se répandit sur leur œuvre. A Bournazel, sur des fondations gothiques, Guillaume Lyssorgues rebâtit pour Jean du Buisson toute une aile du château, dont la façade intérieure porte la date de 1545; cette façade régulièrement ordonnée, avec ses demi-colonnes cannelées,

ses chapiteaux doriques au rez-de-chaussée, ioniques au premier étage, ses encadrements de fenêtre à pilastres et à frontons, sa frise de triglyphes et de bucrânes, sa corniche à modillons, est d'un style plus avancé que la plupart des créations de ce moment. Le corps de bâtiment inachevé ou à demi détruit qui fait angle droit avec le précédent présente encore une ordonnance plus caractéristique, avec ses colonnes accouplées encadrant des niches, ses arcades en plein cintre et son décor gréco-romain de plus en plus sobre et correct.

Le château de Graves, à côté de Villefranche-de-Rouergue, peut-être



Phot P Vitry.

Fig. 362. — Château d'Assier.

légèrement plus tardif, offre dans sa cour intérieure une allure italienne encore plus prononcée, et nous ne voyons guère que celui d'Ancy-le-Franc, en Bourgogne, qui puisse rivaliser en ce sens avec cette création exceptionnelle. Or, Ancy-le-Franc, qui fut élevé en 1546, passe « sans preuve mais non sans raison » pour une œuvre du Primatice. M. Dimier, qui n'a rien rencontré qui justifie absolument cette attribution traditionnelle, voit cependant dans ces pavillons réguliers et ces correctes ordonnances toscanes ou corinthiennes un des plus parfaits exemples du style que Serlio était venu importer en France.

Voici encore, et toujours avec cette date de 1546, un exemple de style classique peut-être encore plus accusé, c'est le château du Grand-Jardin, à Joinville (Haute-Marne), construit par Claude de Lorraine, duc de Guise. Nous en ignorons l'auteur, mais nous savons que l'un des colla-

borateurs du Primatice à Fontainebleau, Dominique Florentin, qui devait, en 1549, donner le dessin du jubé de Saint-Étienne de Troyes et, en 1554, se mettre à travailler précisément au tombeau du duc de Lorraine, mort l'année précédente, était arrivé en Champagne dès 1540 et qu'il avait exécuté pour d'illustres personnages des travaux de décoration et sans doute aussi d'architecture, comme le retable d'autel de Montieramez; au bas d'une lettre relative à ce travail, il est qualifié d' « architecte, sculpteur et peintre ». Toujours est-il que la demeure de Claude de Lorraine, pavillon de plaisance au bas de la colline qui portait le château fort, comprenait simplement sous le comble un grand rez-de-chaussée surmonté d'une



Phot. G. Brière.

Fig. 565. — Château du Grand-Jardin, à Joinville (Haute-Marne).

sorte d'entresol et que l'ordonnance de la façade englobait ce double étage, avec de grands couples de pilastres corinthiens supportant un entablement coupé par les fenêtres de l'entresol : c'est une des premières, sinon la première tentative d'*ordre colossal* que nous puissions signaler en France. Toute la décoration du reste, même celle de la chapelle et de sa voûte à caissons réguliers, répond à ce parti général : c'est le décor des galeries de Fontainebleau un peu assagi et déformé.

Mais à la date où ces dernières constructions nous ont amenés, toute une génération nouvelle d'artistes s'est déjà mise à l'œuvre et, s'il est bien évident que les Italiens sont responsables au moins comme inspirateurs des œuvres où s'affirme de bonne heure ce classicisme dont les règles ont été formulées par Bramante, par Vignole et par Serlio, leur enseignement a porté rapidement ses fruits. En dehors des vieux maîtres qui ont, de plus ou moins bon gré, subi leur influence, comme ce Pierre Chambiges qui disparaît en 1544, voici paraître maintenant les Philibert de l'Orme et les

Jean Bullant qui, nés l'un et l'autre vers 1515, ont fait le voyage d'Italie et besognent déjà sur les chantiers des environs de Paris, à Saint-Maur-les-Fossés ou à Écouen, avant de paraître dans les chantiers royaux et d'en prendre la direction. De l'Orme, rentré d'Italie à Lyon, sa patrie, dès 1536, y a même travaillé pendant plusieurs années et nous reviendrons tout à l'heure sur ces premiers essais de sa science architecturale. Nicolas Bachelier, dont nous ignorons malheureusement la formation exacte, commence dès ce moment à introduire à Toulouse les formules classiques. Enfin Jean Goujon, architecte autant que sculpteur, donne, dès 1540, à Rouen, le modèle type de la colonne corinthienne dans les supports du balcon des orgues de Saint-Maclou, et il va se rencontrer avec Pierre Lescot pour l'édification du jubé de Saint-Germain-l'Auxerrois de Paris, avant de passer quelques années au service des Montmorency, à Écouen.

LA RENAISSANCE CLASSIQUE SOUS HENRI II ET SOUS SES FILS

La date de la mort de François I[er] marque une étape nette et décisive dans l'évolution de l'art en France, à peu près du reste comme dans l'histoire des lettres et des idées. Dès les environs de 1540, nous avons déjà noté le progrès des idées classiques et les manifestations isolées et dispersées de la formule qui va s'imposer dorénavant partout. Toute une génération d'hommes nouveaux, on l'a souvent remarqué, entre en scène avec le nouveau roi : c'est du Bellay et c'est Ronsard, c'est Lescot, Philibert de l'Orme et Goujon ; c'en est fini désormais des hésitations, des combinaisons, des fantaisies où l'art d'autrefois apparaît encore dans une sorte de compromis, peu à peu envahi et repoussé par les emprunts de détails faits aux modèles nouveaux, à l'Italie et à l'antiquité. Le moyen âge est bien mort et presque oublié déjà.

L'enseignement des Italiens disciples de la Renaissance classique, suivants de Raphaël et de Michel-Ange, arrivés en France à partir de 1530, le Rosso et le Primatice, puis Benvenuto Cellini, Serlio, Vignole lui-même, a porté tous ses fruits. Fontainebleau, qui n'avait d'abord été qu'un chantier ouvert à l'activité des sculpteurs et des peintres, devint, dans les dernières années du règne de François I[er], une véritable école d'où rayonnèrent les traités théoriques et les gravures qui vulgarisèrent les modèles de l'art classique gréco-romain, vivifié et parfois altéré et corrompu par l'imagination italienne.

Mais ces Italiens, le Primatice en particulier, pour laisser de côté les passagers tels que Vignole, ne se confinèrent plus dans la propagation

d'un style décoratif nouveau. Il est certain qu'au temps de sa plus grande faveur, vers 1545, au moment où il reçut en bénéfice l'abbaye de Saint-Martin-aux-Bois, le Primatice, soit pour le roi, soit pour quelques grands seigneurs comme les Dinteville ou les Guise, fit œuvre d'architecte, en attendant que nous le trouvions plus tard, après la mort de Henri II, officiellement chargé de la direction des bâtiments et faisant travailler sur ses dessins à Fontainebleau, à Saint-Denis, à Saint-Germain, les maçons comme les ornemanistes.

D'ailleurs l'Italie, qui avait été l'initiatrice et qui reste souvent conseillère et intermédiaire, va commencer à être négligée au profit de l'antiquité, que l'on prétend suivre comme guide unique. On s'efforce de calculer exactement les proportions des ordres antiques selon la règle de Vitruve et d'imiter fidèlement le détail de la décoration gréco-romaine; on essaye de restituer, par delà les fantaisies italiennes ou franco-italiennes de l'âge précédent, la pure beauté classique. Les Italiens, qui ont été comme les directeurs de conscience des générations précédentes et parfois sans doute les directeurs effectifs des grandes entreprises artistiques, les exécutants des commandes royales ou princières, ne sont plus les seuls à occuper les places en vue. Malgré la faveur que leur témoignera une reine italienne, malgré la fortune persistante et la prépondérance intermittente du Primatice, le premier rôle va lui être disputé par un Français formé à l'école directe des anciens, Philibert de l'Orme.

Les maîtres nouveaux vont bénéficier, du reste, des mœurs nouvelles que la présence des Italiens, leurs habitudes, leur caractère, l'estime où on les tenait, ont en grande partie créées à la cour de France. Les artistes d'autrefois étaient gens de métier, payés comme des ouvriers à la journée, ou bien pourvus de titres qui les attachaient à la maison d'un roi ou d'un seigneur; plusieurs de la nouvelle génération vont devenir gens de cour, hauts fonctionnaires; ils vont se faire gratifier de charges plus ou moins honorifiques et de bénéfices plus ou moins fructueux, et si leurs origines les rattachent encore pour la plupart au métier, il en est, comme Lescot, issu d'une famille de magistrats, fils d'un prévôt des marchands, qui appartiendront par leur naissance même à une catégorie sociale très différente.

En architecture spécialement, la fonction du constructeur se complique et se relève; le rôle de l'architecte moderne tel que nous le concevons se précise et même sur bien des points s'établit. Ce rôle, ne n'oublions pas, est triple : c'est non seulement celui de l'homme de métier qui dirige et règle l'élévation du bâtiment, c'est celui du dessinateur qui invente un plan ou un décor, qui compose sur le papier à l'aide de son imagination, de ses souvenirs ou de sa science; c'est enfin celui du comptable qui gère la partie financière de l'entreprise, contrôle les

dépenses, qui *administre* en un mot. Le *maître d'œuvre* au moyen âge était généralement sous la dépendance d'un personnage, chanoine ou autre, désigné parfois sous le même titre (*magister operis* ou *operarius*) et chargé de la partie financière de l'entreprise. Sous François I[er], l'administration et le contrôle financier des bâtiments appartenaient encore à des gens de finance ou à des seigneurs nommés Nicolas Picart, Jean de la Barre comte d'Étampes, Nicolas de Neuville de Villeroy, Pierre de Balsac d'Entraigues ou Florimond de Champeverne. Une sorte de centralisation, conforme d'ailleurs à la politique intérieure de François I[er], avait paru se faire en 1535 entre les mains de Philibert Babou de la Bourdaisière à qui on confiait non la direction de telle ou telle entreprise, mais la *superintendance des maisons et bâtiments du roy*, tant de ceux où l'on besogne actuellement, Chambord, Fontainebleau, que de tous les autres. Mais voici, en 1546, Pierre Lescot qui est chargé de la *superintendance* des bâtiments du Louvre, et en 1548 Philibert de l'Orme qui est désigné comme *architecte ordinaire* et chargé de la conduite totale des bâtiments de Fontainebleau, Saint-Germain, Villers-Cotterets, etc. En 1556, enfin, Jean Bullant « comme personnage grandement expérimenté en fait d'architecture » est commis au contrôle des bâtiments en place du « notaire et secrétaire », Pierre Deshôtels.

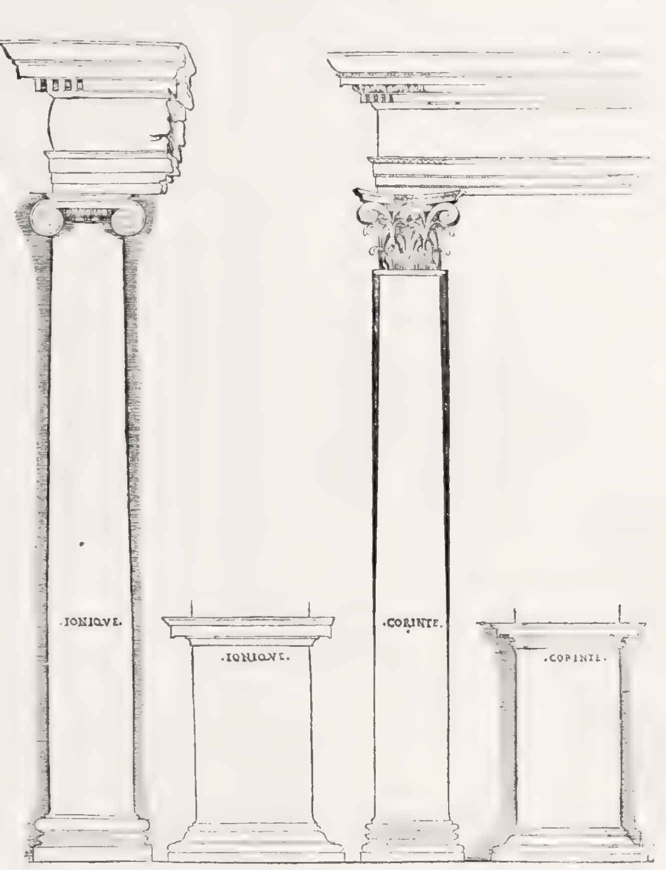


Fig. 364. — Dessin de Jean Goujon pour l'illustration du « Vitruve » de Jean Martin.

D'autre part, dans la direction artistique même, il y avait naguère deux parties : à côté des ouvriers du bâtiment dont les comptes nous révèlent les noms et les états de service, qui étaient chargés de l'exécution proprement dite, peut-être avec une part d'invention, au moins de composition, d'après des plans et des méthodes traditionnels lentement

modifiés ou appropriés aux goûts du client et aux nécessités du lieu, nous avons vu paraître, dès le temps de Louis XII, des « faiseurs de châteaux », des « deviseurs de plans », des « architectes » : c'est au Boccador que ce dernier nom a été appliqué pour la première fois dans les comptes royaux[1]. En 1542, « Maistre Bastianet Serlio » est qualifié dans ces comptes de « peintre et architecteur du pays de Boullogne la Grâce »; il prend peu après le titre d'*architecte du roi*. Mais bientôt il ne s'agira plus seulement pour les artistes ainsi désignés de donner des plans, des modèles que l'on suit plus ou moins exactement dans la pratique : les « architectes » tels que Philibert de l'Orme vont accaparer, comme nous l'avons vu, la direction administrative et la surveillance financière des travaux; ils auront d'autre part la compétence technique nécessaire pour les diriger, les surveiller pratiquement : ils vont unir en eux les doubles qualités des vieux maîtres du bâtiment d'autrefois et des créateurs imaginatifs et savants à la mode italienne.

C'est ainsi que nous trouvons Jean Goujon à Rouen, en 1542, désigné successivement comme dessinateur et comme homme de métier, comme « imaginier et architecteur » et comme « tailleur de pierre et maçon », avant de servir chez les Montmorency en qualité d' « architecte » (1544-1547); le mot doit être déjà bien près dès lors d'avoir atteint sa pleine et entière signification : Goujon est en France un des premiers types de l'homme nouveau, de l'homme de métier qui est en même temps un homme de raisonnement et de science. On sait la part qu'il prit à l'édition de la première traduction française de Vitruve, celle de Jean Martin, qu'il illustra et fit précéder d'une épître au lecteur où il s'intitule *Jean Goujon studieux d'architecture*. Il invoque, dans son discours, l'autorité de Serlio, « qui a été le commencement de mettre telles doctrines en lumière au royaume » et dont il déclare avoir reçu les avis. C'est bien, en effet, le rôle des architectes théoriciens de la Renaissance italienne, depuis Alberti jusqu'à Vignole et Serlio, que les nôtres vont ambitionner de reprendre. On peut noter la préoccupation constante, dans l'écrit de Goujon, de science et de précision érudite, l'insistance de l'auteur sur l'importance capitale de l'étude de la géométrie et de la perspective et sur la nécessité de l'intelligence exacte de ce Vitruve, dont l'ignorance ou la mauvaise compréhension a fait produire à « nos maîtres modernes » des « œuvres démesurées et hors de toute symétrie » : l'autorité des anciens apparaît, par delà leurs interprètes italiens, comme le *deus ex machina* qui doit régénérer et soutenir l'art moderne.

1. A Amiens le terme est appliqué pour la première fois en 1555 à un peintre, Zacharie de Celers, qui est qualifié d' « architecteur et ingenieulx » et employé aux besognes les plus diverses, comme de lever des cartes, donner des plans de fortifications, peindre des bannières, etc.

Goujon lui-même témoigne personnellement, dans cette préface ou dans les illustrations qu'il y commente, d'une connaissance si approfondie de l'art gréco-romain que nous avons peine à croire qu'elle soit le résultat d'informations de seconde main, d'études conduites uniquement d'après des livres ou des gravures. En tous cas, ce contact direct avec l'antiquité, si nous ne pouvons que le soupçonner chez lui ou chez Lescot, nous en avons la certitude pour De l'Orme et pour Bullant. Ils ont été en Italie, ils ont participé aux fouilles; ils ont étudié et mesuré les antiques. Puis, rentrés et établis en France, ils ont éprouvé le besoin, plus accusé encore que Goujon, collaborateur occasionnel de Jean Martin, d'exposer didactiquement le résultat de leurs études, de raisonner leur admiration et les principes de leur art. Ils ont rédigé des traités, à qui la vulgarisation de l'imprimerie et de la gravure d'illustration a permis de se répandre largement et de supplanter les premières adaptations françaises d'Alberti ou de Serlio. Gens de métier et de pratique, gens de cour et gens d'affaires, nos architectes de la nouvelle génération seront aussi et surtout des théoriciens et des raisonneurs, des érudits et des archéologues; c'est peut-être là leur caractère fondamental, celui dont la trace sera le plus sensible sur leur art, sur cet art essentiellement savant, fondé sur l'imitation érudite et sur le raisonnement.

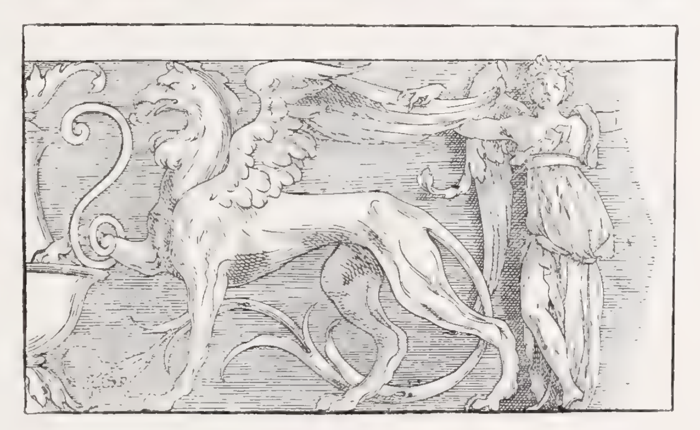


FIG. 365. — Dessin de Jean Goujon pour l'illustration du « Vitruve » de Jean Martin.

Ils transmettront comme héritage à leurs successeurs ce goût pour la pédagogie, ce respect pour les modèles antiques, en même temps qu'ils leur laisseront l'exemple et la tradition de ces plans ambitieux, de ces effets majestueux et réguliers, de cette harmonie tour à tour sobre et abondante que nous allons voir s'affirmer dans la plupart des grandes œuvres qu'ils entameront et laisseront aussi, le plus souvent, inachevées, soit que le malheur des temps les aient interrompues, soit qu'elles aient été réellement conçues de façon par trop abstraite, comme un rêve de théoriciens, de géomètres, et sans tenir compte des réalités, des possibilités et des besoins du temps.

PIERRE LESCOT ET LA CONSTRUCTION DU LOUVRE. — La plus considérable et la plus significative des entreprises architecturales de cette

seconde moitié du XVIe siècle fut sans contredit celle de la réfection et de l'extension du palais du Louvre. Abandonnée, ou à peu près, pendant le XVe siècle et le commencement du XVIe, la vieille demeure de Philippe Auguste et de Charles V allait connaître une fortune nouvelle avec ces monarques soucieux d'affirmer leur puissance et leur faste au sein même de leur capitale, désireux aussi de réaliser, pour leur résidence essentielle, le type de ces édifices réguliers et magnifiques dont rêvaient toutes les imaginations conquises au culte des idées classiques de la véritable Renaissance.

François Ier, cependant, après avoir dégagé la cour du Louvre gothique du vieux donjon inutile qui l'encombrait (il fut abattu en 1539) songea seulement à refaire « le principal corps d'hôtel du château », celui où se trouvait « la grande salle », et à étendre en arrière, hors du périmètre de l'ancienne enceinte, une cour des cuisines de proportions appropriées. Il confia les travaux, par lettres patentes, en 1546, à l'un de ces hommes nouveaux dont nous avons dit la particulière origine, Pierre Lescot, seigneur de Clagny, magistrat parisien, bien apparenté, riche, cultivé, ami de Ronsard qui lui écrira plus tard :

Jadis le roi François, des lettres amateur,
De ton esprit divin premier admirateur,
T'aima par-dessus tout...

La formation et la qualité même de l'esprit de Lescot nous échappe presque entièrement. Il avait dû naître vers 1510, et les premiers travaux que l'on connaisse de lui sont ceux du jubé de l'église Saint-Germain-l'Auxerrois, paroisse royale, travaux payés par la fabrique, mais peut-être avec le concours et déjà sous l'inspiration du roi (1542-1544). Lescot dirigeait ces travaux d'assez haut sans doute : il est à peine mentionné une fois, et presque incidemment, dans les comptes de la fabrique qui nous sont demeurés. Le directeur effectif du chantier, à la mode ancienne, semble avoir été ce Pierre de Saint-Quentin, « maître tailleur de pierres à Paris, ayant le gouvernement des compagnons et la conduite du dit pupitre *sous Monseigneur de Clagny* ». Ce jubé a été malheureusement détruit et il ne nous en est resté aucune représentation graphique. Nous l'imaginerions volontiers, d'après les descriptions écrites et les comparaisons avec tel édifice analogue subsistant à Appoigny (Yonne) ou à Arques (Seine-Inférieure), comme une manière d'arc de triomphe classique à triple arcade, décoré de colonnes ou de pilastres à l'antique, du type que Goujon introduisait vers le même temps à la tribune des orgues de Saint-Maclou de Rouen.

Des témoignages, d'ailleurs moins précis, font encore attribuer à Lescot l'ordonnance de l'hôtel du président de Ligneris (1544-1546),

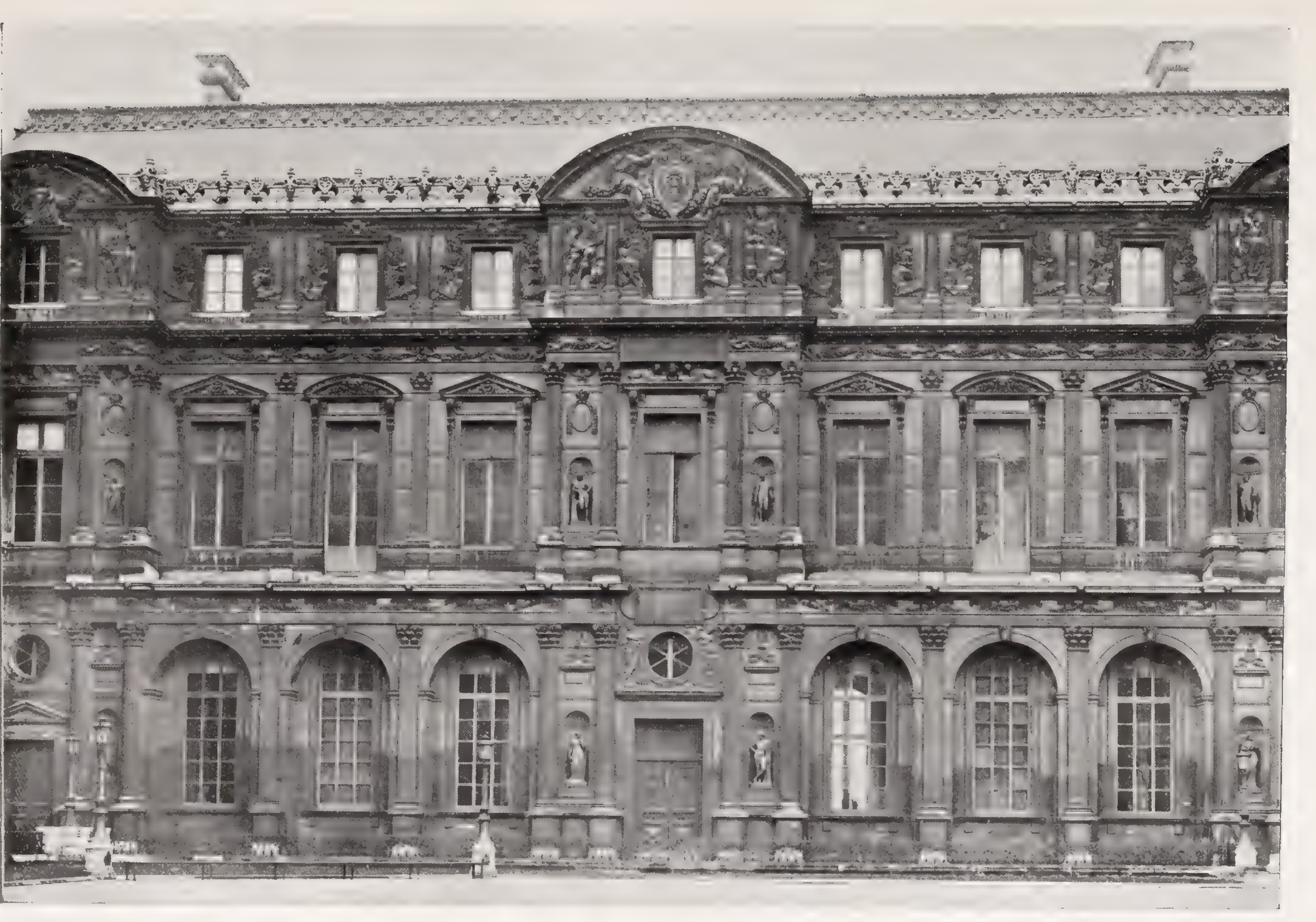


Fig. 366. — PALAIS DU LOUVRE. — FAÇADE DE PIERRE LESCOT DÉCORÉE PAR JEAN GOUJON.

(aujourd'hui hôtel Carnavalet), et celle de la fontaine des Nymphes, élevée en 1550 pour l'entrée de Henri II à Paris, au coin de la rue Saint-Denis et de la rue aux Fers. L'hôtel Carnavalet, ou du moins les parties comme le grand corps de logis, le soubassement des ailes et du corps antérieur, qui sont certainement les plus anciennes, avec leur plan régulier, la sobriété générale et le caractère classique de leur décor, sont très typiques de la volonté de style qui s'accuse partout à ce moment, mais ici avec une particulière élégance et aussi une précocité remarquable. Il faut noter avec soin la participation constante à ces diverses entreprises, à côté de Lescot, de ce Jean Goujon dont nous avons déjà dit les aptitudes générales, les préoccupations érudites et les convictions classiques. Y eut-il simplement rencontre et sympathie? Y eut-il collaboration plus efficace? Goujon, illustrateur et commentateur de Vitruve, Goujon, « maître maçon » et « studieux d'architecture », en même temps qu'imagier, n'est-il pas, à côté de Lescot, — qui ne paraît pas être un homme de métier — un véritable initiateur, un conseil permanent? Nous sommes très porté à le soupçonner. Il nous semble bien pouvoir affirmer, en tous cas, pour la décoration du Louvre, que ce fut Goujon qui en ordonna et en dirigea pendant plus de quinze ans l'ensemble, étant donnée l'importance des sommes qu'il reçut depuis 1547 jusqu'en 1563.

Cette ornementation sculpturale joue, du reste, un rôle capital dans l'architecture du Louvre, aussi bien à l'extérieur qu'à l'intérieur : décoration des œils-de-bœuf et de l'attique, tribune des Cariatides et voûte de l'escalier, cheminée du Tribunal, sans compter les plafonds et boiseries, en partie demeurés en place, en partie transportés dans les appartements factices de la Colonnade. Elle se trouve en harmonie parfaite avec les lignes qui l'encadrent, d'une élégance exquise et d'un caractère absolument nouveau, étranger à toute la tradition nationale, comme aux compromissions franco-italiennes du début du siècle, *classique*, pour tout dire en un mot, en accord parfait avec les ordonnances générales des façades, où, sans pédantisme, sans lourdes imitations, avec un sens très personnel des proportions et de la mesure, sont employés les éléments gréco-romains : frises, corniches, architraves, chapiteaux corinthiens, etc.

Il est bon de noter, dans la disposition générale du bâtiment, à côté de nouveautés dès longtemps acceptées, comme l'escalier à rampes droites, la persistance du grand comble qui couronnait jadis, jusque sous le Premier Empire, le pavillon d'angle, ou Logis du roi, comme celui qui couronne encore le bâtiment contenant les deux grandes salles basse et haute.

Trois avant-corps rythment cette façade régulière, dont celui du milieu est le plus important. Sa porte surmontée des allégories de la Guerre et de la Paix, son couronnement même avec ses esclaves enchaînés

et ses deux grands génies ailés soutenant le cartouche royal, lui donnent bien figure de monument triomphal et d'entrée majestueuse pour le palais du souverain. Était-ce bien cependant dans la pensée de Lescot le motif principal de son œuvre? On a essayé récemment de démontrer le contraire. Le projet, modeste encore, de François I[er] n'avait reçu sans doute, avant la mort du roi, qu'un commencement d'exécution. Lescot fut maintenu en fonctions, en 1547; mais dès 1549, dans les nouvelles lettres patentes qui lui sont accordées et qui lui donnent, comme les premières, tous pouvoirs pour conclure les mandats et ordonnancer les paiements, il est question d'un nouveau « devis et dessein » qu'il a fait dresser et que le roi veut être suivi. Ce dessein pour l'achèvement du Louvre, auquel se référeront, comme l'a très ingénieusement fait remarquer récemment M. Batiffol, tous ceux qui dans l'avenir reprendront la tâche interrompue, notamment sous Henri IV et sous Louis XIII, pourrait se reconnaître dans certains documents graphiques conservés : c'était un plan ambitieux et grandiose qui comprenait déjà l'amplification jusqu'au quadruple du château gothique, la répétition à huit exemplaires autour de la cour carrée de l'aile entamée sur le plan des vieux bâtiments, l'exécution à la place où Lemercier élèvera plus tard le dôme des cariatides d'un motif central avec des colonnades superposées et un couronnement comprenant déjà une façon de dôme.

Lescot, de plus, semble avoir conçu dès ce moment, hors l'enceinte de la ville à laquelle s'appuyait le château, le prolongement colossal que l'avenir a réalisé : des pavillons de plaisance devaient s'élever en pleine campagne, à l'endroit où se dresseront plus tard les Tuileries, séparés du bâtiment principal par des cours de service, des viviers, cuisines et écuries et par des jardins réguliers qui faisaient table rase des remparts et des constructions diverses qui s'y appuyaient. Enfin, la grande galerie qui devait longer le bord de l'eau avec le bâtiment qui rejoignait l'angle du vieux Louvre, et qui sera la petite galerie, étaient également prévues.

Philibert de l'Orme, un peu plus tard, pour Chenonceaux ou pour les Tuileries même, tracera sur le papier de vastes plans d'ensemble avec des symétries imprévues et majestueuses de masses énormes. La mégalomanie du siècle de Louis XIV aura ses ancêtres dans ces rêveurs ambitieux du XVI[e]; mais Lescot semble bien avoir affirmé le premier pareille ambition; il était soutenu, du reste, par le roi, poussé par son entourage qui voyait encore plus grand que lui, par Diane de Poitiers, par ses amis, surtout par le connétable de Montmorency, tout imbu d'idées romaines et qui fera, pour lui-même, sur la façade de son château d'Écouen, disposer les esclaves de Michel-Ange dans un portique colossal renouvelé du temple de Jupiter Stator.

Malheureusement la guerre étrangère sous Henri II, les guerres

civiles sous ses successeurs et les embarras du trésor royal ralentirent singulièrement les constructions. Le bâtiment prévu par François I[er] était à peine achevé à la mort de Henri II. Il comprenait l'aile occidentale de la cour carrée depuis le gros pavillon d'angle dit *Logis du roi* (celui qui contient aujourd'hui la salle des Sept Cheminées) jusqu'à l'escalier, dont le double étage semble bien avoir été conçu pour s'appuyer sur un pavillon médian et se répéter de l'autre côté, ainsi qu'il arriva par la suite. Sous Charles IX, on commença l'aile en retour, parallèlement à la rivière et on dut la pousser en répétant le dessin des façades de Lescot, alourdi de sculptures que Jean Goujon n'était plus là pour diriger, jusque vers l'ancien fossé de la forteresse, c'est-à-dire vers le milieu de la façade latérale projetée en 1549. Ce bâtiment même ne paraît pas avoir été achevé lorsque Henri IV monta sur le trône.

D'autre part, Catherine de Médicis avait pris l'initiative des constructions des Tuileries dont elle voulait faire son propre palais en regard de celui du roi; elle en avait confié l'exécution à des rivaux de Lescot, De l'Orme, puis Bullant. Mais Lescot, qui gardait toujours la direction des travaux du Louvre (il la garda jusqu'à sa mort, en 1578), réalisait de son côté une partie de son plan d'ensemble en jetant les fondations de la petite et de la grande galerie. Pour la première, le rez-de-chaussée, qui fut entamé dès 1566, paraît en avoir été construit complètement avant la mort de Lescot; mais il ne sera décoré que sous Henri IV; pour la seconde, on n'alla pas sans doute beaucoup au delà des fondations. Le malheur des temps et la disproportion des ambitions et des ressources royales avaient empêché la réalisation du grand dessein de 1549.

Philibert de l'Orme. — Philibert de l'Orme nous offre une personnalité beaucoup plus facile à pénétrer que celle de Lescot; sa formation est des plus intéressantes à suivre et sa situation officielle, que nous avons déjà notée, en fait un personnage extrêmement représentatif.

Fils d'un maître maçon lyonnais, appelé de bonne heure à la direction pratique de travaux importants (il affirme qu'à l'âge de quinze ans, il commandait déjà à trois cents ouvriers), il eut de plus l'occasion, vers la vingtième année, de faire un séjour prolongé en Italie (1533-1536), de dessiner les ruines antiques encore debout et celles qui sortaient de terre. Protégé par de grands personnages romains, employé même au service du pape, il fit aussi, là-bas, la connaissance du cardinal Jean du Bellay, qui devait le « débaucher » et le faire revenir en France où il se servit de ses talents pour élever un peu plus tard son château de Saint-Maur.

De l'Orme fit entre temps (1536-1540) un séjour dans sa ville natale,

où il eut l'occasion de travailler pour le trésorier général des finances, Antoine Bullioud, à son hôtel de la rue Juiverie. La partie la plus significative de l'œuvre est une galerie décorée de pilastres ioniques, simples et nus, reliant deux cabinets érigés sur des trompes ; « le tout, écrit-il, dans son traité *de l'Architecture*, était suspendu en l'air afin de servir pour aller d'un corps d'hôtel à l'autre et accommoder les cabinets pour les chambres ». Philibert de l'Orme est déjà là tout entier avec sa recherche de correction antique et de sobriété dans le décor, son goût pour les difficultés de construction et les solutions rares, enfin, ce souci de commodité et de logique dans la disposition des bâtiments qui, dans l'architecture privée, va s'accentuer de jour en jour à son époque.



Fig. 567. — Portrait de Philibert de l'Orme. D'après une gravure de son « Architecture ».

Le château de Saint-Maur, à la porte de Paris, est au contraire entièrement disparu. Du Cerceau nous en a laissé plusieurs dessins, qui par leur rapprochement permettent de distinguer ce qui appartient à l'une et à l'autre des deux campagnes de travaux qu'y mena De l'Orme, d'abord pour le cardinal du Bellay vers 1540-1544, plus tard pour Catherine de Médicis. Celui des *Plus Excellents Bâtiments de France* nous montre l'état de la fin du xvie siècle; mais dans un dessin publié par M. de Geymuller, le château nous apparaît avec son étage unique au-dessus d'un soubassement rustique, avec ses toits en terrasse, son entrée monumentale, sa cour surtout, décorée de pilastres corinthiens, qui paraît bien une des plus précoces et une des plus pures réalisations du style nouveau de la Renaissance classique en France[1]. Les études de l'architecte à Rome et les goûts du cardinal qui l'y avait connu, suffisent du reste pour nous en expliquer le caractère.

Pendant les dernières années du règne de François Ier, notre artiste

1. Un dessin de *l'Architecture* de Philibert de l'Orme que nous reproduisons ci-contre nous donne également un détail curieux de l'ordonnance de cette façade.

reçoit la charge assez singulière de « visiteur des places fortes, places et châteaux, ports et hâvres du pays et duché de Bretagne », charge qu'il exerça consciencieusement, contrôlant rigoureusement les travaux des maçons et des agents, et s'illustrant dans une remarquable défense de Brest contre les Anglais. Mais sa fortune ne commença réellement qu'avec le règne de Henri II; en même temps que le nouveau roi l'admettait au nombre de ses aumôniers et lui donnait une abbaye en commande (Lescot avait des titres analogues et fut nommé en outre, en 1554, chanoine de Notre-Dame de Paris[1]), il le nommait *architecte du roi* et *surintendant des bâtiments royaux*.

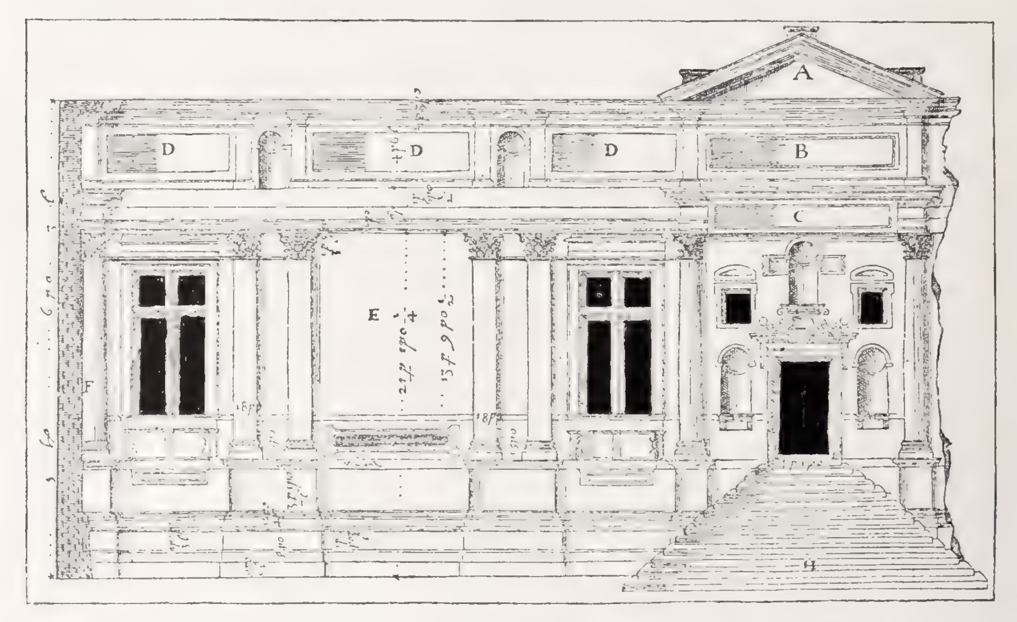


Fig. 368. — Dessin de la façade intérieure du château de Saint-Maur. D'après une gravure de l' « Architecture » de Philibert de l'Orme.

Serlio avait bien porté avant lui le premier de ces titres; mais, privé de l'action administrative que conférait à De l'Orme la seconde fonction dont nous avons dit l'importance et la nouveauté, il n'avait pu exercer qu'une action assez limitée sur les travaux des maçons de Fontainebleau. L'action de De l'Orme, au contraire, fut immédiate et considérable. Elle ne s'établit pas, du reste, sans difficultés et sans luttes. L'autorité de son caractère, la rigueur de son contrôle, la conscience de sa valeur scientifique et de sa haute érudition, son savoir-faire, enfin la protection déclarée du roi qui ne lui fit jamais défaut, l'imposèrent à tous : Serlio se retira, le Primatice se confina dans ses travaux de décoration; les maçons sentirent leur maître et durent d'une part arrêter leur gaspillage, de l'autre subir une discipline esthétique rigoureuse. Le surintendant, du reste, introduisit avec lui dans les chantiers royaux son frère Jean, qui, sous le titre de « maître des œuvres de maçonnerie », dut être son collaborateur constant et réaliser ainsi de jolis bénéfices.

On travaillait à la fois à Fontainebleau, à l'hôtel d'Étampes à Paris, où s'exécutait la sépulture du feu roi, et enfin à Anet, chez la favorite, Diane de Poitiers, où « le roi était plus curieux de savoir ce que l'on faisait que en ses maisons... Pour ce, c'était tout pour le roi », écrira plus tard Philibert de l'Orme. Les travaux de Fontainebleau, bien que continus, sont peut-être moins importants que les autres. Ce sont des reprises et des achèvements, comme à la Salle de bal dont De l'Orme remplace la voûte projetée par un plafond de bois et dessine la cheminée



Phot. Neurdein.

FIG. 369. — Château de Fontainebleau. La salle de bal.

monumentale; à la chapelle Saint-Saturnin, où il élève une sorte de tribune; dans la cour du Cheval Blanc, où il installe le perron central (transformé au XVIIe siècle); au nouvel appartement du roi dans le pavillon de l'Étang. On peut noter encore quelques additions à la chapelle de Saint-Germain; une réfection de toiture à La Muette, où De l'Orme impose ses inventions en matière de charpente au lieu des terrasses projetées; la création d'une chapelle extérieure à Villers-Cotterets, où il applique ses essais de *colonnes françaises*; enfin la reconstruction des voûtes gothiques de la chapelle de Vincennes, où, pratiquement, De l'Orme rend témoignage, comme il le fait théoriquement dans un passage de ses livres, de son estime pour cette construction « à la mode française » et de sa parfaite connaissance de ses procédés. Tels sont les travaux courants de sa surintendance, travaux complémentaires d'un règne dont les

grandes ambitions monumentales sont ailleurs que dans ces maisons du feu roi.

Le tombeau de François I[er] est au contraire une de ses œuvres les plus complètes et les plus typiques. C'est l'œuvre classique par excellence, celle qu'il eût qualifiée sans nul doute de « vraie architecture » avec son dessin général d'arc de triomphe antique, la correction un peu froide de son ornementation, la pureté élégante de ses profils. On reviendra plus loin sur la participation des sculpteurs français à ce monument. Le fait même de leur introduction dans le chantier est significatif de la volonté à la fois moderne et antique de notre artiste.

Anet, enfin, est sa création de prédilection. Diane de Poitiers l'y avait laissé plus libre encore peut-être qu'il ne l'était à Fontainebleau ou ailleurs et il put, laissant de côté de vieux bâtiments sans intérêt, développer en toute liberté un plan d'une précision géométrique. Un corps principal flanqué de deux ailes encadrait une cour d'honneur fermée par un portique qui ouvrait, au milieu d'une sorte de terrasse formant clôture, trois baies en plein cintre flanquées d'austères colonnes doriques : ici encore reparaît l'obsession de l'arc de triomphe. Au centre du bâtiment principal, aujourd'hui démoli, un portique, que l'on a transporté à Paris à l'École des Beaux-Arts, nous montre un des premiers exemples corrects de cette fameuse superposition des trois ordres, dorique, ionique et corinthien, qui allait devenir comme la règle de toute architecture et que Lescot n'avait pas encore essayée au Louvre, où le corinthien seul règne à tous les étages.

En dehors de ces deux morceaux à effet, toute une série de combinaisons architecturales assez variées, mais toujours sobres et discrètes, témoignèrent des recherches et de la personnalité de l'artiste, qui savait unir le goût novateur à l'estime pour certaines parties de la tradition nationale et passer des créations purement décoratives aux recherches ingénieuses de problèmes constructifs sans cesse renouvelés : c'était le grand comble d'ardoise ajouré de lucarnes et agrémenté de hautes souches de cheminées; les tourelles en encorbellements; le fameux cabinet sur trompe dont il était particulièrement fier (il est démoli, mais une planche de *l'Architecture* nous en montre la disposition) ; la voûte des caves de 38 pieds de large et de 20 pieds de long, si belle qu'on voulut en faire un jeu de paume ou une salle de festin au lieu d'un cellier (c'est l'auteur même qui nous en assure dans ses *Nouvelles Inventions*) ; la chapelle en forme de temple antique, recouverte d'une voûte sphérique que surmonte un lanternon à colonnettes accouplées tandis que deux flèches pyramidales, vagues réminiscences gothiques, s'élèvent sur le péristyle, etc.

La mort inopinée de Henri II porta un rude coup à la fortune de son architecte. Disgrâce ou retraite, on peut épiloguer sur l'événement, sur

ses causes et ses auteurs : il est certain que De l'Orme fut violemment attaqué par tous ceux, maçons et contrôleurs, qu'il avait dominés et régentés pendant dix ans, menacé dans sa fortune et ses bénéfices, remplacé enfin, deux jours après la mort du roi, dans ses charges et fonctions par le Primatice, qui n'avait peut-être pas provoqué sa chute, mais qui se trouva là pour en profiter. Une fois en place, celui-ci sut faire accepter, par son adresse naturelle et sa courtoisie, l'autorité que la rude intransigeance de son prédécesseur avait rendue odieuse à bien des gens; les mœurs nouvelles se créaient du reste peu à peu et la



Fig. 370. — Château d'Anet. Portail d'entrée.

hiérarchie nouvelle des maîtres d'œuvres et des architectes s'établissait sans conteste.

Les écrits rédigés par De l'Orme pour sa défense sont amers; à tout propos il revient sur les attaques injustes dont il a été l'objet : il proclame avec une résignation un peu hautaine son projet de se consacrer au service de Dieu et à l'étude de l'Écriture Sainte, mais il annonce aussi qu'il ne laissera pas de côté la théorie de son art. De fait, il paraît bien que c'est dans ces années de loisir forcé qu'il rédigea ses *Nouvelles Inventions pour bien bâtir et à petits fraiz* qui parurent en 1561 (il y exposait les systèmes de charpente imaginés par lui), et qu'il commença à composer ce traité beaucoup plus général de *l'Architecture*, dont le premier tome seulement parut en 1567.

Entre temps, du reste, Philibert de l'Orme avait repris du service actif; Catherine de Médicis, — c'est même la meilleure preuve qu'elle n'était pour rien dans sa disgrâce et ne lui gardait pas rancune de l'estime

où Diane de Poitiers l'avait tenu, — l'employait dès 1563 et le chargeait peu après de la direction des travaux au nouveau château des Tuileries. Elle l'occupait également ensuite à l'agrandissement du château de Saint-Maur, qu'elle venait de racheter au cardinal du Bellay ; à Monceaux, où on ne peut lui attribuer exactement que des travaux assez médiocres, mais dont certaines parties essentielles et de grande allure ne sont pas sans rapport avec sa manière[1] ; à Chenonceaux, enfin, que la reine venait d'échanger contre Chaumont à Diane de Poitiers et où elle reprit des projets entamés par sa rivale, celui du pont et de la galerie, qui ne fut exécuté du reste, pour la partie haute, qu'après la mort de De l'Orme, et jamais achevé.

Les œuvres de Philibert de l'Orme ont joué de malheur. Nous avons déjà noté la destruction partielle d'Anet : de même que Saint-Maur, les Tuileries n'existent plus. Mais, pour ce dernier bâtiment, la destruction récente, les documents et les fragments conservés permettent de s'en faire quelque idée. Le pavillon central surtout avec ses deux étages, ionique et corinthien, son dôme elliptique et sa lanterne, lui appartenait en propre. Les ailes qui le flanquaient ne devaient avoir, à l'origine, qu'un seul étage avec une galerie ou promenoir en façade sur le jardin. C'est dans les arcades de cette galerie que De l'Orme avait appliqué ces types de colonnes françaises coupées par des tambours, dont il subsiste quelques fragments çà et là. Il semble que De l'Orme n'eut pas à s'occuper des pavillons d'angle qui revinrent à son successeur. Il mourut, en effet, le 8 janvier 1570, et ce fut Bullant qui le remplaça.

Jean Bullant. — Ce Jean Bullant, qui recueillit ainsi tardivement la succession de Philibert de l'Orme (il avait la soixantaine, étant né vraisemblablement, lui aussi, aux environs de 1510, et devait mourir en 1578 la même année que Lescot), avait avec les artistes précédents, et notamment avec De l'Orme, bien des points communs. Il appartenait sans doute à une famille de maîtres maçons : on trouve mentionnés à Amiens, de 1457 à 1581, toute une série de maîtres maçons du nom de Bullant. On l'a parfois confondu avec l'un d'eux prénommé Jean, qui travailla pour la ville d'Amiens en 1574 ; mais il n'est pas impossible qu'ils fussent parents. Un de ses neveux, Charles Bullant, exerçait encore la profession en 1580 ; ce sont enfin des maîtres maçons, Pierre Chambiges et Pierre Guillain, ses amis, qui signent en qualité de parrains au baptême d'un de ses fils en 1563.

C'était, d'autre part, lui aussi, une façon d'érudit et d'archéologue qui avait, de son propre aveu, fait le voyage de Rome pour étudier et

1. H. de Geymuller attribue au contraire le dessin général de Monceaux au Primatice (II, 400-402).

mesurer les antiques, qui composa plusieurs ouvrages savants, un *Recueil d'horlogiographie*, paru en 1561, et un *Petit traité de Géométrie* qui s'y joignit l'année suivante. Enfin, en 1564, plusieurs années avant le traité de



Phot. Martin Sabon

Fig. 371. — Château d'Écouen. Portique de l'aile gauche.

De l'Orme, paraissait sa « *Règle générale d'Architecture des cinq manières de colonnes, à savoir : toscane, dorique, ionique, corinthe et composite, et enrichi de plusieurs autres à l'exemple de l'antique; vu, recorrigé et augmenté par l'auteur de cinq autres ordres de colonnes suivant les règles et doctrines de Vitruve* ». Des gravures l'enrichissaient, qui rappellent exactement, pour la qualité et l'esprit, celles de De l'Orme et de Jean Goujon. Le succès fut tel

qu'on rééditait le livre en 1568 et encore en 1619 avec des additions de Salomon de Brosse.

Rappelons aussi que Bullant avait figuré, comme De l'Orme, dans ce que l'on peut appeler l'administration des bâtiments de Henri II et qu'il en sortit, comme lui, à la mort du roi en 1559. En dehors de cette fonction qui ne dura guère que deux ans, mais qu'il reprit pendant les huit dernières années de sa vie, en y joignant, après 1571, la charge d' « architecte de la reyne mère », Bullant paraît avoir occupé presque toute son activité au service des Montmorency. Nous avons notamment, de 1556 à 1578, des preuves matérielles de son séjour à Écouen, par les registres de la paroisse qui accusent la naissance de ses neuf enfants; mais était-il dès avant 1556 architecte de Monsieur le Connétable, et depuis combien de temps? d'où était-il venu? quand avait-il été en Italie? qu'a-t-il construit au juste? Tout cela reste sujet à conjectures.

Le problème s'aggrave encore du fait de l'incertitude où nous sommes au sujet des dates exactes de la construction du principal des châteaux des Montmorency, celui d'Écouen. D'après la thèse défendue notamment par Montaiglon, l'ensemble en aurait été terminé par Bullant avant 1542. Mais Palustre a fort justement noté, à notre sens, les différences d'esprit qui se marquent entre l'ensemble de la construction et certains morceaux ajoutés généralement en hors-d'œuvre sur les façades intérieures ou extérieures du château. Le gros œuvre, — c'est-à-dire les trois corps de bâtiment en fer à cheval avec leurs pavillons coiffés de combles élevés, leurs lucarnes, leurs fenêtres à croisées percées dans de grands murs nus et sobres, — commencé par Anne de Montmorency peu de temps après la mort de son père Guillaume, en 1531, devait être achevé vers 1541-1542; on put se préoccuper à cette date de décorer et de meubler les intérieurs; d'où les dates relevées sur des carreaux de pavage et un des vitraux. C'est peu après que Goujon dut venir à Écouen, pour y exécuter l'autel de la chapelle et y donner, sans doute aussi, le modèle tout au moins de la cheminée de la grande salle. Mais notons qu'en 1542 Goujon était encore à Rouen, qu'il se trouvait en 1544 à Paris, et que son séjour à Ecouen, postérieur à ces deux dates, dut être assez court, puisqu'il avait pris fin avant 1547. Goujon semble le premier en tous cas qui ait introduit l'esprit classique à Écouen et qui y ait fait figure d'architecte. Le maçon Billard, indiqué par Palustre, peut très bien avoir dirigé les travaux du château comme Lebreton, à la même époque, dirigeait les bâtiments de Fontainebleau.

Il faut noter aussi que Bullant n'est pas nommé par Goujon à côté de De l'Orme et de Lescot dans le fameux écrit de 1547. Il est donc possible que sa renommée fut encore assez médiocre à ce moment; peut-être même n'était-il pas encore installé à Écouen, où nous ne le saisissons précisé-

ment qu'en 1556. Si quelque chose peut donc lui être attribué avec quelque certitude, à Écouen, ce sont les portiques appliqués sur les façades de la cour, notamment celui où paraît l'ordre colossal imité des architectures romaines, celui qui lui fait face, où l'on peut relever les emblèmes de Henri II, la loggia qui fait avant-corps sur la terrasse au Nord, enfin peut-être l'aile, aujourd'hui démolie, qui fermait la cour en avant et où s'ouvrait un portique monumental garni d'une statue équestre. Différentes reprises également ici et là dans les lucarnes, les portes, la décoration intérieure, purent donner lieu à des créations nouvelles et justifier la présence de Bullant à Écouen pendant plus de 20 ans.

C'est pendant ce temps également qu'il dut travailler aux autres maisons des Montmorency. A Chantilly, à côté du grand château de Pierre Chambiges — entièrement renouvelé aujourd'hui, — il construisit, vers le temps de la mort de Henri II, le *Petit Château* qui subsiste encore : la présence de pilastres d'ordre colossal, la disposition des fenêtres qui coupent l'entablement et le chéneau ont permis, par le rapprochement avec certains partis pris déjà rencontrés à Ecouen, d'attribuer au même architecte cette nouvelle construction. Un certain caractère de sécheresse et de classicisme rigoureux dans l'ornementation y rappelle également le style des chapiteaux d'Écouen dont le modèle figure dans le livre de Bullant comme provenant du temple de Jupiter Stator à Rome.

Il y a un peu plus de certitude encore en ce qui concerne l'édification de Fère-en-Tardenois, ou du moins de la galerie qui fut ajoutée, vers 1560, au château déjà quelque peu remanié sous François Ier. Des documents d'archives, retrouvés récemment par M. Moreau-Nélaton, ont permis de noter la présence de Bullant à Fère-en-Tardenois pour des travaux, du reste peu importants. La galerie elle-même est un édifice tout à fait singulier et frappant pour l'imagination. C'est un passage étroit à double étage, assez mesquin de proportions à l'intérieur (il a à peine 3 mètres de large), qui franchit, sur six grandes arcades régulières, un ravin profond par lequel s'isolait la butte de l'ancien château. L'ensemble forme un hors-d'œuvre magnifique dont l'utilité pratique est loin de correspondre à la dépense et à l'effort, mais qui était bien fait, avec son allure d'aqueduc ou de pont romain, pour séduire l'imagination de l'architecte romanisé qui avait déjà élevé le portique d'Écouen.

Un certain nombre de constructions religieuses ou civiles de cette même région de l'Ile-de-France témoignent au moins de l'influence de Jean Bullant et de l'application généralisée des principes qu'il défendait. Quant à la part qu'il prit aux constructions royales pendant la fin de sa vie, il est assez difficile d'en juger aujourd'hui. Les Tuileries démolies lui devaient sans doute leurs pavillons d'angle flanqués de pilastres colossaux. Il n'y travailla, du reste, que deux ans à peine, la reine mère

s'étant dégoûtée de cette résidence et lui ayant demandé la construction de l'hôtel de Soissons dont il ne subsiste plus que la belle colonne creuse de la Halle au blé.

Une des grandes pensées artistiques de Catherine de Médicis, une de celles aussi qui restèrent irréalisées, fut celle des tombeaux et de la chapelle qu'elle destinait à son mari et à ses fils sur le flanc de l'église abbatiale de Saint-Denis. Le tombeau de Henri II, dans un style plus lourd et plus encombré, rappelait la formule classique de celui de François Ier. La chapelle en forme de rotonde, avec une coupole et des colonnades circulaires, était toute italienne de dessin, et M. de Geymuller en a ingénieusement rapproché le projet d'une des idées d'Antonio da San Gallo pour le dôme de Saint-Pierre. Ce fut le Primatice évidemment qui dut fournir les dessins, durant le temps de sa surintendance (1559-1570). Mais les travaux étaient à peine entamés à sa mort. Ils furent repris vers 1572 et le chantier resta en activité jusqu'en 1576. C'est Bullant qui, pendant ce temps, dirigea l'édification du tombeau et la mise en place des sculptures. Ce fut, plus tard, en 1582, Baptiste Androuet du Cerceau qui reprit l'œuvre et la porta au degré d'inachèvement où les siècles suivants la laissèrent, jusqu'à sa démolition sous Louis XV.

Les Du Cerceau et les Metezeau. — Il n'y a plus guère d'hésitation aujourd'hui sur l'identité des différents artistes qui portèrent ce nom ou plutôt ce surnom de Du Cerceau et que l'on confondait jadis aisément l'un avec l'autre. Il n'en est pas de même malheureusement pour les œuvres d'architecture auxquelles ils participèrent.

Le plus ancien, Jacques Androuet du Cerceau, naquit vers 1510-1512 et vécut jusqu'après 1584. Il eut un premier fils Baptiste Androuet du Cerçeau, né entre 1544 et 1547 et mort en 1590, c'est celui que nous venons de mentionner comme successeur de Bullant ; il paraît avoir été tout à fait bien en cour sous les derniers Valois et avoir recueilli la succession de tous les grands architectes de la Renaissance, Lescot comme De l'Orme ; chargé dès 1578 de la continuation des travaux du Louvre et de la construction du Pont-Neuf, il était en 1586 désigné comme « noble homme, conseiller du roy, son architecte ordinaire et commis par Sa Majesté pour ordonner de tous les ouvrages des bâtiments et édifices de Sa Majesté et dépense que y convient faire ». En 1590, Pierre Biard lui succédera dans le même office avec 600 écus de pension. Ce Baptiste eut lui-même un fils nommé Jean, que l'on retrouvera plus tard comme architecte de Louis XIII.

Le second fils de Jacques Androuet portait le même prénom que son père. Il est mentionné dès 1576 parmi les secrétaires du duc d'Anjou ; mais sa carrière dut être moins brillante que celle de son frère et ce

n'est qu'en 1602 qu'il paraît comme contrôleur et architecte des bâtiments du roi; il continua de servir à ce titre sous Henri IV et sous Louis XIII.

Jacques Androuet du Cerceau le père est plus célèbre comme dessinateur et comme graveur que comme architecte, et c'est justice. H. de Geymuller n'a pas compté moins de 1930 planches en recueils ou feuilles isolées qu'il a dessinées et gravées lui-même, ou fait exécuter dans son atelier. Il y faut ajouter quantité de dessins originaux, répartis en quinze volumes dispersés ici ou là, à Londres, à Munich ou Paris. Cette abondante production s'échelonne de 1534 à 1584, et comprend des séries assez diverses. On y rencontre des ouvrages scientifiques, comme ses *Leçons de perspective positive* (1576), des recueils de monuments antiques, arcs de triomphe (1549), fragments et ruines (1550-1551), qui prouvent l'abondance et le soin des études qu'il dut mener en Italie, un *Livre d'architecture* (1559) qui montre sa volonté didactique, mais qui est moins un livre de doctrine qu'un recueil d'exemples complété par des séries de types d'habitations et de motifs pour leur décoration, cheminées, portes, lucarnes, fontaines. Il faut noter aussi ses compositions décoratives, ses *Grandes et Petites Grotesques* et ses *Grands Cartouches de Fontainebleau;* enfin ses deux célèbres volumes des *Plus Excellents Bâtiments de France* (1576-1579); ces derniers marquent une sorte d'effort historique et récapitulatif fort curieux pour l'époque, et nous donnent quantité de renseignements précieux sur l'architecture du xvie siècle tout entier. Du Cerceau fut, le mot n'est pas trop fort, un vulgarisateur, et son action par ce moyen est peut-être encore plus considérable que celle d'aucun de ses contemporains. Il a puisé à pleines mains dans le répertoire des formes antiques et des types créés par les écoles italiennes, notamment par celle qui s'était formée à Fontainebleau. Il a brassé tout cela avec les produits d'une imagination abondante et d'un goût peu réglé. Son génie est un résultat de cette espèce d'ivresse désordonnée qui se manifesta dans l'enthousiasme de la Renaissance antique; mais il s'y s'ajoute une verve personnelle qui ne laissa pas d'influencer, et dans un sens assez fâcheux, le style de la fin du xvie siècle.

Ses livres et ses gravures mis à part, sa carrière est assez obscure. Il est dit parfois, et de son temps même, « *parisien* ». Mais plusieurs planches ou recueils de ses débuts, sont datés d'Orléans où il paraît avoir eu son atelier vers le milieu du siècle et où l'on montre plusieurs maisons qui témoignent assurément de l'influence du style qu'il propageait; enfin il est dit quelque part « *bourgeois de Montargis* », et le chœur de l'église de cette ville passe pour avoir été bâti par lui, en partie tout au moins.

On peut lui attribuer, à moins que ce ne soit à son fils Baptiste, les châteaux de Verneuil et de Charleval, d'une magnificence ambitieuse et

d'un goût assez douteux. Il n'en subsiste plus aujourd'hui que les dessins qu'il en avait donnés avec une certaine complaisance dans son recueil.

Sous le règne d'Henri III, on voit aussi paraître avec le titre d'architecte du roi, le représentant d'une autre dynastie d'architectes, les *Métezeau*, originaire de Dreux, où le premier du nom, Clément Métezeau, avait concouru comme maçon à l'édification de l'hôtel de ville en 1516 et du portail de l'église. Un fils de Clément Métezeau, qui mourut vers 1550, Jean Métezeau, continua à Dreux même les besognes paternelles. C'est le frère de celui-ci, Thibaud Métezeau, qui vint à Paris vers 1570. Il travailla au Pont-Neuf et à la chapelle des Valois. Mais, bien qu'il eût titre d'architecte du roi, il paraît plutôt tenir l'office de maître maçon, et c'est probablement en cette qualité qu'il travailla à la grande galerie du Louvre sous la direction de Baptiste Androuet du Cerceau. Il eut deux fils, Louis et Clément, que l'on retrouvera à l'œuvre sous Henri IV et Louis XIII.

DIFFUSION DU STYLE CLASSIQUE EN PROVINCE

Les créations nouvelles que nous venons de voir se développer à partir du milieu du XVIe siècle, dans l'entourage immédiat de la monarchie, vont avoir presque immédiatement un retentissement notable dans le pays tout entier. Mais si déjà les individualités régionales s'étaient considérablement effacées devant le rayonnement de l'art franco-italien de la première Renaissance, ce sera bien pis encore devant la propagande des formules classiques; avec plus ou moins d'adresse, plus ou moins de sens décoratif et d'ingéniosité constructive persistante, c'est partout le même système fondé sur l'imitation gréco-romaine, la même grammaire décorative, très réduite et vite banalisée, qui va se répandre. Il faut même ajouter que cet art classique supporte difficilement la médiocrité et que tout ce qui échappera dorénavant à l'action directe des maîtres, tombera vite dans la caricature des formules en vogue, incapables de s'appliquer en particulier à l'art populaire et aux besoins du plus grand nombre.

Relativement peu importantes du reste, en regard des entreprises que nous venons de relater, sont celles que nous pourrions rencontrer en nous éloignant du centre d'action monarchique. La centralisation, d'une part, qui se marque de plus en plus en France, les troubles de la fin du XVIe siècle, d'autre part, qui arrêtent même l'essor des constructions royales, les empêcheront de surgir ou d'aboutir. Les grandes demeures seigneuriales sont rares, et c'est dans les constructions urbaines et bour-

geoises de ce temps qu'il serait peut-être surtout intéressant de suivre l'adaptation des règles et du décor classique.

La région de la Loire ne retrouvera jamais l'activité qui y avait régné jadis. Les grands travaux de Chambord se poursuivent lentement sans s'achever : quelques tourelles d'escaliers secondaires portent la marque de l'époque Henri II. Champigny-sur-Veude se complète surtout en ce qui concerne sa chapelle grandiose; de petits châteaux s'élèvent, comme Marcilly-sur-Maulne en Touraine ou Landifer en Anjou, plus réguliers de plan et de décor; mais c'est dans les villes comme Tours, Loches, Poitiers, Angers, le Mans, surtout Orléans, que l'on voit s'élever quelques maisons aux grands pavillons sobres, aux façades rythmées par le système des ordres. La *chancellerie* de Loches en offre un très bon exemple; on pourrait noter aussi à Poitiers la façade de la rue du Marché datée de 1557, à Orléans la maison dite de Diane de Poitiers, celle dite de Du Cerceau, ou celle de la Coquille. Ces dernières montrent du reste, entre toutes, dans l'agencement des éléments classiques une délicatesse précise et une fantaisie qui rappellent les meilleures qualités de l'art français antérieur.



Phot. de la Comm. des M H

Fig. 572. — Maison dite de la Coquille, à Orléans.

En Normandie, on notera des châteaux comme Mesnières, dont les façades intérieures, qui paraissent un peu plus tardives que l'ensemble, sont d'une belle allure majestueuse et sobre ; comme Acquigny, où une tourelle sur trompe et un décor d'une élégance discrète rappellent les inventions et l'esprit de Philibert de l'Orme; sans oublier du reste les nombreuses maisons de Rouen qui, dans les rues populaires ou bourgeoises, autour de l'Eau de Robec ou du Palais de justice, accommodent à des formes générales

encore traditionnelles quelques éléments de décor antique plus ou moins transformés et alourdis.

Il en est de même en Bretagne, dans les constructions urbaines, soit en bois, soit en granit : à Saint-Brieuc, les maisons de la rue Fardel parent leurs pans de bois de pilastres classiques dégénérés, et le château de Kerjean, dans le Finistère, un des plus considérables de l'époque de Charles IX, présente une entrée monumentale qui se souvient de celles d'Anet et d'Écouen. Mais la rudesse des matériaux, la mauvaise interprétation des formes antiques amènent parfois, comme dans les copies d'arcs de triomphe qui servent d'entrées aux cimetières bretons, à *Sizun*, *Lampaul*, *Guimiliau*, *Saint-Thégonnec*, etc., des gaucheries pittoresques et des assemblages imprévus.

Les régions de l'Est sont assez actives et plus originales peut-être. Il est vrai que, politiquement, des villes comme Besançon, Nancy ou Bar-le-Duc échappent totalement à l'action de la cour de France ; mais elles subissent parallèlement par l'arrivée d'artistes italiens ou retour d'Italie une crise de classicisme. Dès les environs de 1540 le palais de Nicolas Perrenot de Granvelle, garde des sceaux de Charles-Quint, élève à Besançon sa façade régulière et les portiques de sa cour carrée. Des formes plus romaines peut-être, moins teintées de cette grâce française moyenne si sensible à Orléans, par exemple, s'acclimatent dans ces provinces et s'affirment par exemple dans les séries prolongées, sans interruption jusque sous Louis XIII, des façades de Bar et de Saint-Mihiel ou des cours de Nancy, avec leurs puits curieusement ornés. Çà et là, s'élèvent de grandes demeures richement décorées avec une surabondance de motifs et de figures, et un goût un peu spécial qui rappelle celui des Flandres et du Rhin : tels les châteaux de Mogneville-en-Barrois, de Louppy ou de Cons-la-Granville dans la Meuse. Les cheminées, qui proviennènt de Châlons, transportées au Musée de Cluny participent un peu de ce goût excessif et violent. Le château même du Pailly, aux environs de Langres, que fit rebâtir, après 1563, le maréchal Gaspard de Saulx-Tavannes, n'en est pas totalement exempt non plus. Que l'auteur en soit Nicolas Ribonnier, comme le veut Palustre, ou quelque autre maître local, peut-être celui qui élevait à Langres, vers le même temps, plusieurs façades de maisons bourgeoises régulièrement ordonnancées, il est certain que celui-ci a dû puiser aux meilleurs modèles les motifs qu'il agença dans ses façades : bossages rustiques, colonnes cannelées, coupées de bagues à la manière des colonnes françaises de Philibert de l'Orme, pilastres composites : on sent dans tout cela une adaptation, parfois un peu lourde, de modèles de style, à laquelle toutefois la qualité des matériaux, peut être le tempérament du constructeur donne une physionomie assez originale. Les constructions de Joigny (1569), celles de Vallery

(vers 1570), sont d'un style plus pur, sinon plus classique : il semble que l'on y voit déjà dans les combinaisons de brique et de pierre, dans les grands pavillons coiffés de hauts combles d'ardoise, dans les séries de hautes fenêtres régulières et peu ornées, se constituer les caractères typiques de l'architecture française du temps de Henri IV.

A Dijon une véritable école paraît se former, qui ne brille pas par la pureté du goût et l'élégance des proportions, mais où une verve décorative abondante vient vivifier les éléments toujours identiques, empruntés au répertoire gréco-romain. Peut-être est-ce à la persistance du tempérament régional, peut-être à l'influence d'un homme d'un génie particulier, Hugues Sambin, qui paraît avoir dominé toute cette école, qu'est dû cet accent très spécial. Hugues Sambin était du reste un menuisier plus qu'un architecte ; c'est dans la corporation des menuisiers qu'il est reçu maître, en 1549. Il travailla plus de cinquante ans avec succès à Dijon et hors de Dijon, et, si on lui a attribué quantité d'œuvres auxquelles il resta sûrement étranger, telle la façade de l'église Saint-Michel, il dut beaucoup produire pendant ce temps. Il ne subsiste rien, bien entendu, des décorations qu'il exécuta, en 1564, pour l'entrée de Charles IX, ni non plus de ses travaux au château de Pagny pour Léonor Chabot. Mais on peut lui attribuer le dessin de la façade de l'hôtel de ville de Besançon, vers 1582-1585, avec ses ordres superposés, et l'exécution des deux portes du Palais de justice de Dijon, aujourd'hui transportées au Musée, ainsi que celle de la clôture de chapelle qui se voit encore à l'extrémité de la salle des Pas-Perdus. Ingénieur civil, il a projeté la canalisation de l'Ouche ; ingénieur militaire, il a fortifié Dijon et Salins. Mais n'oublions pas dans sa carrière la publication, en 1572, d'un livre illustré intitulé *Œuvre de la diversité des termes dont on use en architecture* ; lui aussi, le bon huchier bourguignon, est un théoricien et un pédagogue, il songe à recueillir et à publier des modèles inspirés de l'antique.

Le caractère abondant, généreux et énergique de l'art de Sambin se manifeste du reste en plusieurs édifices privés de Dijon. Si l'hôtel de Rochefort lui est antérieur comme la maison Benigne Serre, la maison Milsand, datée de 1561, et la maison de la rue Vannerie qui porte une échauguette richement ornée, la maison Dubret, l'hôtel Fyot, témoignent au moins de son influence. Masques gras, cariatides robustes et débordantes, guirlandes puissantes, cuirs largement découpés, frontons et corniches saillants brusquement interrompus, tels sont les éléments de ce style particulier qui s'affirme à la fois dans les façades de pierre et dans le meuble et se continuera sous Henri IV et sous Louis XIII, dans l'hôtel de Vogué et ses dérivés.

Dans le reste de la vallée de la Saône et du Rhône comme dans le Plateau central, les imitations d'art classique sont beaucoup plus isolées.

Des châteaux comme celui du Clos Vougeot nous montrent encore cependant l'adaptation plus ou moins adroite des formules en vogue autour de Paris. Il en est de même de quelques maisons du Puy, de l'ancien séminaire de Brive, dont certaines lucarnes feraient volontiers penser à celles d'Écouen et dont l'escalier et les cheminées monumentales sont fort remarquables. La « Maison des Architectes » de Clermont-Ferrand est une réussite presque exceptionnelle et isolée d'adaptation des pilastres classiques et des arcs en plein cintre à la décoration d'une assez modeste cour d'hôtel.

Ailleurs, dans certaines maisons des vieux quartiers de Lyon, dans l'hôtel Peyroneti, d'Aix-en-Provence, on sent l'influence directe de quelques modèles italiens, et sûrement aussi dans cette extraordinaire porte d'entrée du château de La Tour d'Aigues, que H. de Geymuller a pu rapprocher d'un des dessins de Bramante pour Saint-Pierre de Rome : c'est, avec les portiques d'Écouen, un des exemples les plus caractérisés d'ordre colossal qui soit en France avant le XVIIe siècle et certainement une œuvre de maître. Au contraire, bien qu'on l'ait attribué à Philibert de l'Orme, la façade du château d'Uzès, refaite vers 1560-1570, sur un corps de bâtiment ancien, malgré ses trois ordres correctement superposés, reste lourde, sans majesté et sans grâce, et le détail de la sculpture en reste assez maladroit.

Mais, s'il est une ville en France qui puisse entre toutes revendiquer l'honneur d'avoir donné le jour à une école réellement locale à l'époque de la Renaissance classique, c'est sans contredit Toulouse. Là encore, comme à Dijon, nous rencontrons à la fois un groupe d'œuvres originales et un nom d'artiste dont l'activité est encore trop mal définie, malheureusement. Son nom reste lié néanmoins à tout un mouvement d'art et il est possible après tout que sa personnalité ait réellement dominé tout son entourage. Il s'agit de Nicolas Bachelier, dont la carrière correspond à la fin du règne de François Ier et à presque tout le règne de Henri II et dont le fils Dominique travailla jusqu'en 1615. La tradition veut qu'il ait été en Italie, et cela est infiniment probable, car le caractère classique s'affirme de très bonne heure dans son œuvre. Il fut maître d'œuvres de la ville et travailla au Capitole dès 1536. On sait aujourd'hui avec certitude qu'il construisit en 1538 l'hôtel de Jean de Bagis, dont la célèbre porte avec ses deux cariatides barbues paraît cependant bien précoce à cette date. Le château de Pibrac (1540) fut élevé peu après sous son influence, sinon sur ses dessins. On lui donne encore la porte du collège de l'Esquile, qui date de 1557, combinaison de bossages rustiques à la Serlio avec une frise décorée de cartouches et de masques classiques. Pour le grand hôtel d'Assézat (1555), qui présente à l'extérieur une porte d'un style très analogue, on sait que Bachelier en donna les dessins sans avoir le loisir de les exécuter lui-même ; la cour aux façades régulières, le grand escalier à

rampes droites qui rappelle la disposition de celui du Louvre, la loggia ouverte au revers du mur qui sépare la cour de la rue en sont surtout remarquables pour le classicisme majestueux et harmonieux qui s'y révèlent et que déparent à peine çà et là quelques détails baroques, comme les colonnes torses de la porte de l'escalier. Plusieurs autres créations toulousaines du reste témoignent d'un goût moins pur et d'une verve où l'accent local s'ajoute à la fantaisie des Du Cerceau et des Sambin : la porte de l'hôtel de Felzins avec son couronnement surchargé, ses oves, ses pointes de diamant, ses termes gainés et ses grotesques, ou bien les fenêtres garnies de fantaisistes cariatides, variées de taille, de figure et d'expression qui vinrent s'ajouter, après 1557, sur les bâtiments de l'hôtel du Vieux Raisin, dont le gros œuvre datait de la première Renaissance et où certains morceaux charmants accusaient déjà la virtuosité gracieuse des décorateurs toulousains de l'époque précédente.



Fig. 575. — Hôtel de Jean de Bagis, à Toulouse. Porte sur la cour.

Cet art d'ailleurs, dont le classicisme un peu compliqué et parfois redondant s'agrémente des oppositions de la brique et de la pierre, n'est pas absolument spécial à Toulouse. La maison des Viguiers, à Albi, l'hôtel de Nérac, à Castres, la maison dite des Nourrices, à Narbonne, pourraient en fournir des exemples typiques. Il semble que dans cette région méridionale, soit tempérament particulier des constructeurs et des décorateurs locaux, soit contact prolongé avec l'Italie baroque, on voit se dessiner déjà, plus nettement même que nous ne l'avons noté ailleurs, les éléments et les caractères de ce qui sera l'art puissant et familier tout ensemble, non sans lourdeur parfois et sans fautes de goût, du commencement du XVIIe siècle.

ARCHITECTURE RELIGIEUSE

Dans l'architecture française, jusqu'au xve siècle, ce sont sans contredit les créations religieuses qui sont de beaucoup les plus originales et les plus importantes. Il est loin d'en être de même à l'époque qui nous intéresse maintenant. Nous avons vu l'essor pris dès le xve siècle par l'architecture civile; c'est dans ce domaine que nous venons de suivre l'évolution brillante et rapide de la Renaissance et que nous venons, au cours du xvie siècle, d'enregistrer les créations les plus nouvelles et les plus durables. Il est aisé de constater qu'en matière d'architecture religieuse, pendant ce temps, aucun type nouveau complet et définitif ne se constitue. Des adaptations de détails inédits à des plans anciens, des recherches curieuses, mais une sorte d'instabilité permanente, aucune formule établie, aucune œuvre importante achevée et complète : tel paraît être le bilan de la Renaissance française en cette matière, malgré l'abondance des morceaux que l'on peut citer, leur charme souvent et l'habileté qui s'y dépensa. L'art religieux va suivre à distance le développement de l'art laïque et nous pourrions, si nous avions le loisir de reprendre cet examen, y retrouver les mêmes phases, y suivre la même progression des idées et des thèmes empruntés d'abord à l'Italie, puis à l'antiquité gréco-romaine.

Il n'y eut pas à proprement parler, de la part du clergé français, de résistance générale à l'introduction des types et des modes nouveaux. Il n'y eut pas non plus d'initiative réelle, de poussée féconde et d'activité efficace. Les rois, les grands seigneurs, les prélats eux-mêmes s'intéressent davantage à leurs palais qu'à leurs églises; l'esprit public, sans se détacher encore des pompes religieuses, n'y porte plus la même foi, la même ardeur; on accepte des compromissions étranges, des mélanges de paganisme et de christianisme dans les formes employées comme dans les sujets traités ; lorsque éclatera le mouvement de la Réforme, les conditions précaires de la vie des nouvelles communautés religieuses, sans compter même l'austérité de leurs principes et leur indifférence en matière artistique, empêcheront toute éclosion d'art nouveau, tandis que, du côté catholique, les atteintes subies pendant les guerres de religion arrêteront les entreprises commencées, et restreindront toute activité à la réparation et à l'entretien des monuments souvent dépouillés et à demi ruinés.

C'est seulement au début du siècle suivant que le mouvement de la contre-réforme, la restauration catholique et le développement des ordres

monastiques entraîneront la création de nombre d'édifices pour lesquels, du reste, on ira chercher des modèles dans un art italien ultra-classique, dont les formules avaient à peine pénétré encore en France, celui de Vignole et des Jésuites. Les essais d'art religieux de la Renaissance française n'ayant pas abouti, c'est hors de France que prendra naissance l'art religieux du XVIIe siècle.

Nous ne reviendrons pas sur le prolongement intégral du style gothique jusqu'à une date très avancée du XVIe siècle. Mais il y aurait lieu de constater la survivance, dans presque toute l'architecture religieuse du siècle, des principes essentiels de l'art d'autrefois. Le plan des églises, les proportions de leurs différentes parties, nef, chœur, bas-côtés, la structure aussi de leurs voûtes, restent identiques, sauf de très rares exceptions. Parmi celles-ci, nous avons déjà indiqué les quelques entreprises auxquelles s'appliquèrent en des occasions assez rares les grands architectes dont nous avons retracé la carrière : la chapelle d'Anet avec sa coupole sphérique, réalisée par Philibert de l'Orme, ou la Rotonde des Valois, dessinée par le Primatice et ébauchée par Bullant et Du Cerceau. On pourrait y ajouter la chapelle circulaire du chanoine Jean Danielo, construite en 1537 sur le flanc de la cathédrale de Vannes, à l'imitation de quelque modèle de Bramante, où l'on pressent du reste quelque intervention radicale d'un architecte ou d'un dessinateur étranger. Quant au chœur de Montargis, exécuté en partie sous la direction de Jacques Androuet du Cerceau, il ne comporte guère qu'un effort pour régulariser et classiciser des éléments constructifs du moyen âge, les arcs-boutants notamment, transformés en demi-arcades en plein cintre, flanqués de colonnes corinthiennes et ajourés d'un oculus inattendu.

Dans la majorité des cas, le caractère nouveau des édifices religieux est tout superficiel : ce sont d'abord quelques éléments de décor à la mode nouvelle qui viennent s'immiscer au milieu des motifs traditionnels; à Rue, par exemple, dans l'ensemble ultra-flamboyant de la Trésorerie et de la chapelle du Saint-Esprit (1515); à Saint-Riquier, ou, dans un tout autre milieu, au portail latéral sud de la cathédrale d'Auch, ou bien encore dans le délicat et luxuriant ensemble du chœur de Chartres, commencé par Jean de Beauce en 1514.

Ailleurs, et surtout au cours du règne de François Ier, ce sont des morceaux entiers en hors-d'œuvre qui viennent se juxtaposer plus ou moins artificiellement sur un corps d'architecture ancienne. Ce sera un autel, une crédence, une clôture de chapelle ou de chœur, une tribune d'orgues, parfois un jubé, voire même un porche, une petite porte, une galerie extérieure, un couronnement de clocher, parfois une tour tout entière. Les exemples seraient innombrables à citer de ces morceaux, de ces hors-d'œuvre en pierre, en marbre ou en bois dont la composition est

souvent charmante, personnelle et originale, faite d'emprunts aux styles français et italien, ingénieusement combinés, avec parfois des trouvailles inattendues et le plus souvent une virtuosité dans l'exécution, une délicatesse dans la ciselure, un style même dans quelques figures habilement introduites, qui séduisent et font oublier l'illogisme, le manque d'à-propos, la pure fantaisie de ces créations éphémères.

Il n'est besoin que de rappeler le tour du chœur de Vendôme (1528); les clôtures de chapelles de Fécamp, d'Évreux, de Rodez (1531), de Saint-Martin de Laon; les jubés de Limoges (1533-1535) et de Quimperlé (1536-1541); la piscine, la porte latérale et la galerie de façade de la Sainte-Chapelle de Thouars, élevée par Jean Chahureau et André Amy, de 1503 à 1515; le portail de Saint-Pierre de Loudun, le portail de Saint-Symphorien de Tours (1531), le porche de la Trinité de Falaise, etc. Dès le règne de Louis XII, le chapitre de la cathédrale de Tours, atteint un des premiers par la vogue ambiante et séduit par les conceptions nouvelles, avait fait couronner la tour Nord, à la mode italienne ou antique, par les soins d'un maçon tourangeau, Bastien François, d'une sorte de dôme ou de coupole que nous retrouverons dans maint clocher du XVIe siècle, celui de Saint-Antoine de Loches et celui de Bressuire, par exemple (1538).

Nombre de ces morceaux nécessitaient déjà un effort de composition, d'invention: les recherches de détail, les combinaisons ingénieuses y sont fréquentes; mais les seules créations complètes de l'architecture religieuse sont généralement des chapelles de châteaux ou des collégiales élevées sur l'initiative de grands seigneurs et sous la direction immédiate d'artistes qu'ils employaient à d'autres besognes. La région de la Loire, en dehors des oratoires compris dans les châteaux mêmes que nous avons étudiés, compte plusieurs collégiales ou Saintes Chapelles importantes; non loin de celle de Thouars s'élève celle d'Oiron, et dans la Touraine même, on rencontre celle d'Ussé et celle des Roches Tranchelion (1527), celle de Montrésor (1520-1532), dont le portail un peu postérieur porte la date de 1541, et celle de la Bourgonnière, sans oublier la charmante petite chapelle funéraire élevée à Bléré, vers 1515-1520, pour la famille de Seigne, sur un plan carré et surmontée d'un dôme imprévu.

Dans d'autres régions, la chapelle de Pagny avec son riche portail et sa clôture de chœur aujourd'hui déplacée; celle de Vic-le-Comte, celle du château de Biron, comme les églises de Lonzac et d'Assier présentent des origines et des caractères analogues. Ce sont des édifices de proportion moyenne, généralement à nef unique, avec ou sans transept, dont les voûtes se comportent encore selon les règles de la croisée d'ogives plus ou moins agrémentées de clefs fantaisistes et de branches superflues, dont les arcs-boutants sont le plus souvent réduits aux contre-

forts, mais dont l'abside, sur plan polygonal, ou sur plan carré, rappelle exactement les dispositions des églises gothiques. Néanmoins, il y a dans l'ensemble une tendance à la régularité, qui se marque, par exemple, dans le système, redevenu beaucoup plus simple, des meneaux des fenêtres ; d'autre part, l'ornement à l'italienne s'incorpore de plus en plus aux membres de la construction, au lieu d'y être simplement accolé, et ses formes régulières s'étendent peu à peu à tout le système architectural.



Phot. Neurdein

Fig. 374. — Abside de l'église Saint-Pierre, à Caen.

C'est cette tendance qui va se marquer de plus en plus au fur et à mesure que l'on avancera dans le règne de François Ier. Ici également, une sorte de style composite s'établit aux environs de 1535-1540. Mais les manifestations, plus tardives, en sont beaucoup plus rares, moins typiques et moins brillantes que celles de l'architecture civile.

Il convient cependant de noter l'œuvre d'Hector Sohier à l'abside de Saint-Pierre de Caen (1518-1545), où l'architecte se permit même de remplacer la voûte sur nervures par les plafonds plats de ses chapelles, et où il déploya une richesse d'imagination décorative s'exerçant sur des formes très personnelles que l'on ne rencontre guère ailleurs. Les fameuses voûtes de Tillières, dans l'Eure, et celles de Verneuil qui en dérivent, marquent des recherches analogues et aussi une verve luxuriante qui utilise les éléments classiques sans renoncer aux effets brillants et colorés des écoles antérieures.

Notons la jolie église en briques et pierre de Tilloloy, dans la

Somme, le bas côté nord très original de l'église Saint-Maclou de Pontoise, avec ses grosses colonnes cylindriques surmontées de chapiteaux d'une invention très personnelle et ses contreforts extérieurs transformés en pilastres presque classiques; certains portails, très abondamment ornés, gardent un dessin général analogue à celui des églises d'autrefois, mais s'enrichissent de détails tout nouveaux, comme celui de Rambercourt-aux-Pots et de Vouziers en Lorraine, de Saint-Michel de Dijon en Bourgogne. On sait du reste que ce dernier, commencé en 1537, ne fut continué que vingt ans plus tard, pour être terminé seulement au XVIIe siècle, et nous avons dit que la participation de Hugues Sambin y est assez hypothétique.



Phot. P. Vitry.
Fig. 375. — Chapiteau du bas côté nord, dans l'église Saint-Maclou, à Pontoise.

A Paris même, Saint-Eustache, qui est l'entreprise peut-être la plus considérable qui ait été tentée dans le domaine où nous nous trouvons, débute en 1532, pour se poursuivre pendant près d'un siècle. On connaît les noms des architectes Nicolas Lemercier et Charles David, son gendre, qui y travaillèrent tardivement, et l'on a supposé que Pierre Lemercier, père de Nicolas, qui couronna en 1552 la tour de Saint-Maclou de Pontoise (dont on fait du reste *pour cette seule raison* l'architecte des parties antérieures de cette église), serait également l'auteur des premières constructions et du plan général de Saint-Eustache. Il n'y a là, selon nous, qu'une hypothèse. Quoi qu'il en soit, le plan général, très voisin de celui de Notre-Dame de Paris, la structure générale de la nef, du double collatéral et des chapelles, le système des voûtes sur croisée d'ogives simples dans les chapelles, avec de multiples nervures au contraire dans la nef et le chœur, la persistance curieuse du triforium, la disposition des croisillons et de l'abside avec leurs arcs-boutants, à simple ou à double volée, presque tout, dans l'ensemble, est d'accord avec le système de construction d'autrefois. Mais, partout les profils sont modifiés, les arcs régularisés, l'ornement simplifié ou supprimé; de plus les superpositions de colonnes à la romaine, plaquées au long des piles de la nef, accusent le progrès des idées classiques, qui va discréditer et faire dévier l'effort en train de s'accomplir pour la création d'un style qui accommoderait les données anciennes et les modes nouvelles.

A l'époque de la Renaissance classique à laquelle nous conduit la

fin du règne de François Ier, le désaccord entre la structure traditionnelle des églises à laquelle on ne renonce pas encore et les éléments nouveaux qu'on veut y introduire s'accuse encore davantage. Il ne s'agit plus de rinceaux et d'arabesques, de pilastres fantaisistes et de médaillons plus ou moins antiques ; il s'agit des ordres classiques selon Vitruve et de tout leur accompagnement. C'est parfois encore dans des hors-d'œuvre que cette volonté de classicisme se manifeste, depuis les fameuses colonnes établies par Goujon à l'orgue de Saint-Maclou de Rouen, en 1540, jusqu'au portail beaucoup plus tardif que l'on ajoutera de 1578 à 1581 sur le flanc de Saint-Nicolas-des-Champs à Paris, en utilisant un dessin de Philibert de l'Orme, publié dans son *Architecture* et destiné par lui à un arc de triomphe élevé pour une entrée royale.



Phot. Enlart

Fig. 376. — Voûtes du transept et du chœur de l'église Saint-Eustache, à Paris.

En Champagne, où l'art religieux à fond gothique plus ou moins pénétré d'italianisme avait été très abondant et ingénieux pendant toute la première moitié du XVIe siècle, apparaissent, après 1540, sous l'influence évidente des Italiens établis dans la région, comme Dominique Florentin, des créations d'allure classique, tels le portail de Saint-André de Troyes (1549), ou celui d'Épernay (1540), celui de Pont-Sainte-Marie (1553), ou celui de Bar-sur-Seine, etc.

Mais, pas plus ici qu'en Touraine, où nous pourrions citer comme placages de ce genre soit le dernier portail ajouté à la collégiale d'Oiron, sur la face occidentale postérieurement à 1540, soit le porche de la chapelle de Champigny-sur-Veude, pas plus encore que dans le Midi où nous avons vu se constituer à Toulouse une architecture civile si originale et si vivace, ne se forme d'école durable d'architecture religieuse. Le portail de la Dalbade, construit par Michel Colin en 1537, est d'un caractère classique déjà très avancé pour l'époque ; des colonnes régulières, des cariatides y font penser à ce que l'art du temps a produit à ce moment de plus précoce dans toute la France ; mais on cherche en vain ce qui a pu sortir d'un pareil exemple.

Au contraire dans la région de l'Ile-de-France, du Vexin et des confins

de la Normandie, région fécondée par les grandes œuvres royales ou princières et par la présence certainement efficace des De l'Orme et des Bullant, nous voyons surgir toute une floraison d'églises neuves ou renouvelées, dans lesquelles non seulement des détails, des hors-d'œuvre, mais des ensembles plus ou moins complets manifestent une tendance singulière vers la constitution d'un nouveau style religieux inspiré de l'art antique gréco-romain. Peut-on cependant dire qu'il y a là vraiment une école cohérente et un style arrêté? Non certes. Les efforts, restent isolés, sans cohésion; les tentatives, les solutions toujours variées se multiplient sans donner satisfaction complète, aucune ne s'impose et ne domine. Le mouvement de plus va s'arrêter bientôt faute de ressources ou d'encouragements.

Aussi bien ne faisons-nous en cette matière que soupçonner l'action directrice des architectes tels que De l'Orme et Bullant : nous n'en avons jamais la preuve stricte. On voit à l'église paroissiale d'Anet une voûte de bas-côté composée d'arcs appareillés jetés diagonalement entre les cintres qui délimitent les travées et retombant avec ceux-ci sur des colonnes toscanes au profil impeccable. Il semble que cette combinaison pourrait bien être due à l'invention de De l'Orme, de même que maint détail de Saint-Georges-sur-Eure, d'Ivry-la-Bataille ou de Nogent-le-Roi. Ailleurs on prétend que c'est à l'influence du même architecte et de ses travaux de Villers-Cotterets, que serait due la création du chœur très classique, sobre du reste et d'apparence logique, de l'église de la Ferté-Milon.

C'est surtout dans le domaine des Montmorency et dans la zone d'influence de Jean Bullant que les tentatives de ce genre paraissent s'être multipliées. On a vu que Jean Bullant passa une grande partie de sa vie à Écouen. En dehors des travaux du château, Palustre n'était pas loin d'affirmer qu'il avait dirigé lui-même les travaux d'un certain nombre d'églises. A tout le moins, aurait-il donné des indications, fourni des dessins; aucune preuve documentaire, remarquons-le, n'est jamais venue étayer ces attributions de style si délicates encore en matière d'architecture. Ainsi il faut reconnaître que la parenté de la façade de Belloy avec les œuvres du maître n'est pas évidente et que sa date est antérieure de dix ans aux témoignages certains que nous possédons sur sa carrière. En tous cas, c'est une œuvre, si elle est réellement antérieure à la mort de François I[er], d'une précocité remarquable que ce fronton et cet entablement régulier soutenus par deux colonnes corinthiennes, et encadrant la voussure en plein cintre de la porte principale. Aux mêmes tendances appartiennent les façades de Sarcelles et de Luzarches, les contreforts de Villers-le-Bel, et aussi ces deux morceaux achevés seulement après la mort de Bullant en 1581 et 1582, la nef du Mesnil-Aubry et le chœur de Mareil-en-France. Rien de si sobre et de si complet n'avait été encore

conçu en aucune province comme adaptation des formes classiques à la construction des églises : des ordonnances très simples, des profils très purs, un emploi discret des motifs gréco-romains et par-dessus le tout ce parfum d'élégance qui est si particulier à l'œuvre de nos premiers classiques français et que la nouvelle invasion du goût baroque italien va venir troubler à l'extrême fin du XVIe et au début du XVIIe siècle.

Le goût est certainement moins pur et les réussites moins parfaites dans le groupe d'œuvres que l'on a essayé de rattacher soit à la famille



Phot. de la Comm. des M. H.

Fig. 577. — Portail nord de l'église du Grand-Andely.

des Lemercier, soit à celle des Grappin dont le centre d'action fut à Gisors. Si le plan de Saint-Eustache est grandiose et son vaisseau imposant, il faut avouer que son ornementation composite par superpositions et placages est d'un effet médiocre : c'est également le défaut de toutes ces églises de Pontoise et des environs que l'on attribue aux Lemercier; (le bas-côté nord de Saint-Maclou, dont après tout on ignore qui fut l'auteur, fait seul exception); c'est aussi celui des églises de Gisors et des environs, dont la paternité reviendrait aux Grappin, comme Montjavoult, Magny-en-Vexin, Saint-Gervais, Vétheuil, Nucourt, etc.

En dehors même de cette région exceptionnellement riche en églises de cette époque, de grands édifices, comme l'église du Grand-Andely ou la cathédrale d'Évreux, nous montreraient des combinaisons du même genre d'éléments classiques savamment interprétés dans le détail mais

nullement proportionnés dans l'ensemble. Il y a, dans la partie basse du portail Nord des Andelys, jusqu'à trois séries de colonnes ioniques d'échelles différentes. On prend l'habitude de jouer avec ces divers éléments que l'on entasse à plaisir, coupant les frontons, indiquant par des entablements plaqués des étages qui n'existent pas, franchissant deux étages ou un étage et demi avec une colonne ou un pilastre d'ordre colossal. M. Régnier a très ingénieusement, en commentant l'église des Andelys, évoqué l'image de ce château de Charleval, que devait élever le jeune Baptiste Androuet du Cerceau, dans la riante vallée de l'Andelle, et sur lequel son père s'étend complaisamment dans ses *Plus Excellents Bâtiments de France*. Ce sont les mêmes combinaisons ingénieuses mais qui n'ont souvent qu'un rapport lointain avec le bon goût et la logique. L'architecture religieuse, sans avoir à peu près rien produit que des essais, arrive ainsi vers la fin du siècle aux mêmes excès, aux mêmes fantaisies désordonnées que l'architecture civile.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages contemporains, traités, recueils, etc. — *Raison d'architecture extraicte de Vitruve et autres anciens architectes, nouvellement traduite d'espagnol en français.* Paris, 1539. — SERLIO. *Règles générales de l'architecture sur les cinq manières d'édifices.* ....., 1545 in-fol.; — — ID., *Le premier livre d'architecture, mis en langue française par* JEHAN MARTIN. Paris, 1545. — VITRUVE. *Architecture ou art de bien bastir, mis du latin en français par* JEHAN MARTIN. Paris, 1546. — PHILIBERT DE L'ORME. *Nouvelles inventions pour bien bastir et à petits frais.* 1561; — ID., *L'Architecture*, tome I, 1567 (le tome II n'a jamais paru). — Nouvelle édition, 1576, avec les *Nouvelles inventions* formant les livres X et XI. — Réimpression avec préface de Nizet, 1894. — JEAN BULLANT. *Recueil d'horlogiographie*, 1561; — ID., *Petit traité de géométrie et d'horlogiographie pratique*, 1564; — ID., *Règle générale d'architecture des cinq manières de colonnes*, 1564. — JACQUES ANDROUET DU CERCEAU. *Quinque et viginti exempla arcuum*, 1549; — ID., *Livre d'architecture*, 1559; — ID., *Second livre d'architecture* (cheminées), 1561; — ID., *Livre d'architecture* (pour bâtir aux champs), 1572; — ID., *Leçons de perspective positive*, 1576; — ID., *Les plus excellents bastiments de France*, 2 vol., 1576-1579 (réimpression en 1872); — ID., *Le livre des édifices antiques romains*, 1584.

Généralités. — Pour les ouvrages généraux sur l'architecture de VIOLLET-LE-DUC, CHOISY, LÜBKE, etc., voir les bibliographies précédentes, notamment T. I, p. 584, et II, p. 566.

L. DE LABORDE. *La Renaissance des arts à la Cour de France*, 1850-1855, 2 vol. in-8°. — ROUYER ET DARCEL. *L'art architectural en France depuis François Ier jusqu'à Louis XIV.* Paris, 1863-1866, 2 vol. in-4°. — BERTY. *La Renaissance monumentale en France.* Paris, 2 vol. in-fol., 1864. — LÜBKE. *Geschichte der Renaissance in Frankreich.* Stuttgart, 1867. — Mrs PATTISON. *The Renaissance of art in France*, Londres, 1879. — PALUSTRE. *La Renaissance en France.* Paris, 1879-1889, 3 vol. (inachevé). — PALUSTRE. *L'architecture de la Renaissance* (collection de l'enseignement des Beaux-Arts). Paris, 1892. — ANTHYME SAINT-PAUL. *La Renaissance en France* (à propos de l'ouvrage de Palustre). *Bulletin monumental*, 1884. — E. MÜNTZ. *La Renaissance en Italie et en France à l'époque de Charles VIII.* Paris, in-4°, 1885. — E. MÜNTZ. *La Renaissance française* (Réunion des Soc. des Beaux-Arts des départements). Paris, 1890. — DE GEYMÜLLER. *Die Baukunst der Renaissance in Frankreich.* Stuttgart, 2 vol. 1898-1901. — LOUIS COURAJOD. *Leçons professées à l'école du Louvre*, tome II : *Origines de la Renaissance*, 1901.

Artistes. — Voir la collection des *Archives* et des *Nouvelles Archives de l'art français*, les dictionnaires de JAL, de BAUCHAL et de LANCE. — BERTY. *Les grands architectes français de la Renaissance.* Paris, 1860. — BERNARD PROST. *Le véritable architecte de l'Hôtel de Ville de*

Paris. Paris, 1891. — HENRI STEIN. Boccador et l'Hôtel de Ville de Paris. *Mémoires de la Soc. d'hist. de Paris*, 1904. — CHARVET. *Sébastien Serlio.* Lyon, 1869. — L. DIMIER. *Le Primatice.* Paris, 1900. — P. MARCEL. *Un Vulgarisateur, Jean Martin.* Paris, 1900. — MARIUS VACHON. *Philibert de l'Orme.* Paris, in-4°, s. d. — H. LEMONNIER. Philibert de l'Orme. *Revue de l'art ancien*, 1898. — H. CLOUZOT. *Philibert de l'Orme.* Paris, 1910. — MONTAIGLON. Jean Bullant. *Archives de l'art français*, VI, (1862). — DE GEYMÜLLER. *Les du Cerceau, leur vie, leur œuvre.* Paris, 1910. — MARIUS VACHON. *Une famille parisienne d'architectes maistres maçons. Les Chambiges.* Paris, s. d. — JARRY. *Documents nouveaux sur la construction de Chambord*, 1888. — J. DE CROY. *Quelques renseignements sur les maîtres maçons des châteaux de Chambord et d'Amboise. Nouveaux documents*, 1894, in-8°. — PRENTOUT. *Les Leprestre, maçons caennais.* Caen, 1906. — CASTAN. *L'architecteur Hugues Sambin* (Réunion des Soc. des B. A. des départements), 1890. — HENRI STEIN. *La famille de l'architecte Gilles Lebreton.* Fontainebleau, 1909. — MGR. DOUAIS. *L'art à Toulouse* (Bachelier). Toulouse, 1897.

Monuments. — Voir la collection du *Bulletin monumental* et des *Congrès archéologiques.* — Voir aussi les grandes publications locales comme *la Touraine*, de l'abbé Bourrassé, 1877; les *Paysages et monuments du Poitou*, de Robuchon; la *Normandie pittoresque et monumentale*, depuis 1890. Le Havre, 5 vol.; la *Picardie historique et monumentale*, depuis 1900, Amiens, in-fol. etc. — FÉLIBIEN. *Maisons royales des bords de la Loire* (Mémoires publiés par MONTAIGLON). Paris, 1874. — VERDIER ET CATTOIS. *Architecture civile et domestique au Moyen Age et à la Renaissance.* Paris, 1855-1857. — SAUVAGEOT. *Palais, châteaux, hôtels et maisons de France.* Paris, 1860-1867. — PAUL VITRY. *Hôtels et maisons de la Renaissance française.* Paris, 3 vol. in-fol. (en cours de publication), 1910. — DEVILLE. *Comptes et dépenses de la construction de Gaillon.* Paris, 1870. — L. DE LABORDE. *Les comptes des bâtiments du roy, 1528-1571.* Paris, 1877-1880.

DE LA SAUSSAYE. *Histoire du château de Blois* 1840 (nombreuses rééditions). — PIERRE LESUEUR. *Les jardins du château de Blois.* Blois, 1906. — ABBÉ BOSSEBŒUF. *Amboise, le château, la ville et le canton.* Tours, 1897; — ID., *Oiron*, 1889; *Montrésor*, 1897; *Loches*, 1901, etc. Extraits des *Mém. de la Société archéologique de Touraine.* — CHEVALIER. *Histoire de Chenonceaux*, 1868. — BERTY, *Topographie historique du vieux Paris*, tome I et tome II (région du Louvre et des Tuileries). Paris, 1868. — BATIFFOL. Le Louvre et les plans de Lescot. *Gazette des Beaux-Arts*, 1910. — ROUSSEL. *Histoire et description du château d'Anet*, 1875. — PFNOR. *Monographie du château d'Anet.* Paris, 1867. — LE P. DAN. *Trésor des merveilles de la maison royale de Fontainebleau.* Paris, 1642. — PFNOR ET CHAMPOLLION-FIGEAC. *Le Palais de Fontainebleau*, in-fol. Paris, 1866. — L. DE LABORDE. *Le château du bois de Boulogne.* Paris, 1853, in-8°. — MARIUS VACHON. *L'ancien Hôtel de Ville de Paris.* Paris, 1882. — G. DE SOULTRAIT ET THIOLLIER. *Le château de la Bâtie d'Urfé.* Saint-Étienne, 1886. — HUMBLOT. *Le château du Grand-Jardin à Joinville.* Saint-Dizier, 1906. — DE BOISLISLE. La sépulture des Valois à Saint-Denis. *Mém., Soc. hist. de Paris*, 1877. — THUILLIER. *L'ancien château royal de Montceaux-en-Brie.* Paris, 1884. — M. REYMOND ET GIRAUD. *Le Palais de Justice de Grenoble.* Grenoble, s. d. — J. DE MALAFOSSE. *Recherches sur l'architecture à Toulouse à l'époque de la Renaissance*, dans *Études et notes...* Toulouse, 1898. — DE LAHONDÈS. L'hôtel d'Assezat. *Bulletin Monumental*, 1898. — COMTE DE PIBRAC. *Pibrac*, 1882. — CALLIAT ET LEROUX DE LINCY. *L'église Saint-Eustache.* Paris, 1858. — E. LEFÈVRE-PONTALIS. *L'église Saint-Maclou de Pontoise.* Pontoise, 1888. — LOUIS RÉGNIER. *La Renaissance dans le Vexin.* Pontoise, 1886.

Collection des *Villes d'art célèbres* : BOURNON. *Blois et Chambord.* — P. VITRY. *Tours et les châteaux de Touraine.* — DIMIER. *Fontainebleau.* — M. REYMOND. *Grenoble et Vienne.* — PRENTOUT. *Caen et Bayeux.* — ENLART. *Rouen.* — etc.

CHAPITRE II

LA SCULPTURE EN FRANCE
DE LOUIS XI A LA FIN DES VALOIS[1]

Quand on essaie de se représenter d'une vue synthétique, après les avoir revues ou replacées dans leur cadre architectural et provincial, les centaines d'œuvres marquantes où, depuis la seconde moitié du xve siècle jusqu'au déclin des Valois, l'esprit de nos imagiers et de leur temps a laissé son empreinte, il semble qu'on pourrait discerner et caractériser avec une précision suffisante l'évolution de la sculpture française à ce moment critique et décisif de son histoire. On croit apercevoir assez nettement comment, par quelle reprise en quelque sorte instinctive de bon sens et de mesure, elle s'affranchit progressivement de la tutelle des ateliers septentrionaux établis à la Cour française de Bourgogne et résista surtout au formalisme violent et tourmenté qui sévit chez quelques-uns des continuateurs de ces maîtres justement fameux (voir t. III, p. 414, fig. 216); comment, avec simplicité, bonhomie et bonne foi, avec une curiosité facilement amusée de la réalité et de la vie, avec un vif sentiment du pittoresque, elle se prêta aux exigences de la dévotion à la fois craintive, familière, pathétique et tendre qui renouvela et multiplia en tant d'oratoires et de chapelles les images des Saints et la représentation des grands faits du drame chrétien.... Pendant qu'elle s'employait avec une fervente activité à cette tâche, façonnant à la demande des communautés, des confréries, des corporations et des bourgeois, d'innombrables bas-reliefs et statues, de valeur certes fort inégale, mais où le sentiment populaire s'exprime avec un savoureux mélange de sérieux, d'émotion et de naïveté, la Renaissance italienne, passant les frontières, vint lui offrir,

1. Par M. André Michel.

quelquefois même lui imposer, ses nouveautés séduisantes, aussitôt accueillies par les Mécènes les plus riches et les plus influents.

On a vu, au chapitre précédent, que les premiers symptômes de cette pénétration se manifestèrent d'abord dans le décor architectural, et jusque assez avant dans le XVIe siècle, c'est presque uniquement à ce renouvellement de la grammaire ornementale que l'on peut mesurer ses conquêtes[1]. Avant de pénétrer jusqu'au foyer intime de l'art français, l'Italianisme se joua, si l'on peut dire, à la surface et sur le seuil; il égaya de ses fantaisies élégantes le monument resté, dans son âme, « gothique ». Nous aurons à voir par la suite à travers quelles crises et parfois au prix de quel malaise, la France dut s'assimiler cet apport étranger pour le mêler à sa propre substance et y retrouver les éléments d'un nouvel art classique français.

Au point où nous en sommes, il s'agit, premièrement, de résumer et de caractériser l'état général de la sculpture en France au moment de l'arrivée des premiers Italiens; de montrer ensuite ce qu'était, au point de vue plastique et dans son inspiration morale, l'art des statuaires ou médailleurs ultramontains qui furent appelés ou amenés chez nous dès le temps du roi René et de Louis XI; de marquer, pour les générations qui suivirent immédiatement, puis à chaque fournée successive jusqu'au milieu du XVIe siècle, les transformations du goût et du style, qui n'est que la manifestation plastique du sentiment et de la pensée, — sans toutefois pouvoir enfermer dans des cadres chronologiques ou géographiques absolument rigides la masse des faits qui constituent les éléments de cette étude. On ne saurait en effet faire tenir en des alignements inflexibles les manifestations multiples de la vie. Tous les ateliers n'obéirent pas en même temps à un mot d'ordre unique; les vieilles traditions nationales se continuèrent longtemps encore chez des maîtres provinciaux, tandis que, tout près d'eux, des artistes plus jeunes s'étaient déjà ralliés aux nouveautés. En outre, les ateliers étaient souvent nomades et se transportaient à la demande de clients éloignés; il y eut, au cours du XVe siècle, des Flamands, même des Allemands, qui parcoururent la France concurremment avec les Italiens; les maîtres nationaux eux-mêmes changeaient souvent de place et, leur besogne finie, allaient chercher fortune ailleurs, tel ce Guillaume Brassefort qui, en 1461, vint de Tours à Paris pour exécuter les figures destinées à orner le clocher de la Sainte Chapelle du Palais, ou bien ce Loys Mourier ymagier, dont M. Grandmaison a retrouvé, dans un recueil de lettres faisant partie du fonds Gaignières, ce billet daté de Jarzé

1. Nous ne reviendrons pas sur ce qui a été dit de cette sculpture ornementale; on verra au cours de ce chapitre comment elle encadra de ses arabesques, rais de cœur, oves, rinceaux et rubans des bas-reliefs de pure tradition française, et même franco-flamande; mais c'est de la *statuaire* qu'il sera surtout question ici.

en Anjou et adressé sans doute à Jean Duplessis Bourré, l'un des généraux de finances du feu roi Louis XI. (Bourré avait commandé à Mourier un sépulcre, dont la figuration ne comprenait pas moins de seize personnages, six anges et deux soldats romains ayant été ajoutés aux acteurs ordinaires de cette scène pathétique que la dévotion contemporaine se plaisait à évoquer dans le demi-jour mystérieux des chapelles.) Son travail fini, Mourier écrivait à son puissant client qui pourtant, semble-t-il, ne l'avait pas couvert d'or : « Mon très honoré Seigneur, je me recommande humblement à votre bonne grâce. Monseigneur, plaise vous me mander en quel lieu de l'Église, j'assoierai la besogne que je vous ay faite, et envoier gens de bien cognaissans en art d'ymagerie pour veoir s'elle est telle que je vous ai promise, ce que je crois qu'elle soit et mieulx.... *Il me faut aller besoigner ailleurs qu'icy, pour veoir si je proffiterai mieux que je n'ay icy* ». C'est ainsi encore qu'en 1475, à Saumur, Pierre Pintard et Raoullet Michau, ne se trouvant pas suffisamment payés, quittèrent le pays, laissant inachevées les stalles de Saint-Pierre, que termina un sculpteur local, Philippe Amy.



Phot. de la Comm. des M. H

Fig. 378. — Angelot décorant les galeries du cloître de Cadouin (Dordogne). Fin du xve siècle.

La sculpture en France de Louis XI a Louis XII (1461-1515). — En suivant jusqu'au tombeau de Philippe Pot les maîtres sortis directement de l'atelier fondé par Claus Sluter (voir t. III, p. 384-415 et p. 407, fig. 212), nous sommes arrivés jusqu'à la fin du règne de Louis XI et nous avons même dû, pour caractériser l'évolution de la sculpture plus spécifiquement française déjà sensible dans beaucoup d'œuvres antérieures et en montrer l'orientation, alléguer des monuments contemporains de Charles VIII et de Louis XII. Il convient à présent — laissant de côté l'école proprement « bourguignonne » dont le rôle est épuisé, dont les derniers échos se prolon-

geront sans doute encore en quelques ateliers provinciaux, mais dont la nouvelle génération va décidément s'affranchir — de reprendre, sur quelques exemples caractéristiques, l'étude des œuvres où se manifestèrent le plus clairement ces tendances du goût français vers la mesure et le naturel, imprescriptibles en dépit des engouements passagers et des modes changeantes. Il ne faut pas attendre des maîtres, connus ou inconnus, que nous allons rencontrer, la puissance créatrice, la noblesse et la sérénité des imagiers de nos cathédrales du XIIIe siècle; la grande inspiration leur a fait défaut, et ils n'ont guère retenu que le talent anecdotique qui faisait déjà le charme des petits bas-reliefs complémentaires de la grande statuaire monumentale. Mais avec leurs qualités moyennes, leur esprit, leur goût de l'observation pittoresque, ils ont su exprimer tour à tour la verve ou la mélancolie, le réalisme ou le pathétique que les poètes du XVe siècle, de Charles d'Orléans à François Villon, ont eux aussi fait passer dans leurs vers. Nous ne connaissons pas le nom du ou plutôt des sculpteurs qui exécutèrent les bas-reliefs de l'hôtel de Jacques Cœur — et si l'on prononçait à leur propos le nom d'Étienne Bobillet, collaborateur de Paul Mosselmans au tombeau du duc de Berry, on serait fort en peine d'étayer d'aucune preuve cette simple hypothèse. On est en droit de dire seulement que si l'auteur des scènes diverses qui nous font impartialement assister et toujours avec la même savoureuse familiarité, aux préparatifs du repas dans les cuisines comme à ceux du service divin dans la chapelle, s'était formé, comme il est vraisemblable, à l'école des maîtres de Dijon, il avait cependant dépouillé déjà une partie de leur manière en la simplifiant, — comme avaient fait de leur côté les sculpteurs contemporains du sépulcre de Tonnerre (Voir t. III, p. 417-419, fig. 219-220).



Fig. 579. — Angelots porteurs d'écusson.
Hôtel de l'abbé de Cluny, à Paris (fin du XVe siècle).

On constaterait la même tendance dans une œuvre un peu postérieure d'un des maîtres français qui avaient subi d'abord très profondément, par l'entremise de son oncle Jacques Morel et par sa collaboration au tombeau de Jean sans Peur, l'influence de l'atelier de Dijon : Antoine

le Moiturier (voir t. III, p. 598). S'il est, ainsi que l'a observé M. Marquet de Vasselot, comme les textes l'indiquent et comme ce qui subsiste de son œuvre semble bien le confirmer, l'auteur des figurines du portail de Saint-Antoine-en-Viennois, celui que le vieux Michel Colombe appellera « souverain tailleur d'ymaiges » avait déjà *détendu* son style quand il sculptait, entre 1461 et 1463, les délicieux petits anges des voussures de l'église des religieux antonins; même dans les figures de prophètes accroupis, aux amples draperies, les cassures des plis se sont faites



Phot. Bégude.

Fig. 380. — Porte de gauche de l'église Saint-Maurice, à Vienne (Isère).

moins tumultueuses, les plans plus simples et plus calmes. De ces angelots à ceux que Michel Colombe agenouillera au chevet du duc et de la duchesse de Bretagne, la distance est, à tout prendre, assez mince; ils sont bien de la même race. Et combien, des uns aux autres, dans la seconde moitié du xve siècle et dans les premières années du xvie, n'en pourrait-on pas citer, nichés aux voussures des portails de nos églises qu'ils animent de leurs battements d'ailes, en qui le plus charmant naturalisme, l'amour le plus tendre de la vie ont mis leur grâce et leur gaieté. On retrouve en eux comme un écho de l'allégresse universelle, qu'exprimaient si bien les paysages éclos par centaines aux pages des livres d'Heures et dans les fonds verdoyants des tableaux de sainteté. On dirait qu'en même temps que l'éternel cantique

d'adoration, ils répètent à leur manière quelque romance de Charles d'Orléans :



Fig. 581. — Vierge d'Annonciation (fin du xve s. Région toulousaine.)
(Musée du Louvre.)

Esté revest champs, bois et fleurs
de sa livrée de verdure
et de maintes autres couleurs
par l'ordonnance de Nature....

Par une rencontre singulière, et en apparence paradoxale, en même temps que les représentations de la souffrance et de la mort tendaient à devenir plus macabres, et plus terrifiantes les visions de l'au-delà, la fin du règne de Louis XI vit prendre leur essor ces vols de chérubins, qui feront l'enchantement de tant de monuments des règnes de Charles VIII et de Louis XII. Tout près de Saint-Antoine, à Saint-Maurice de Vienne, ils s'abattent, comme des hirondelles au printemps, sur les archivoltes du portail de droite et occupent le portail de gauche tout entier; par couples, dans la plus haute voussure, ils font office d'enfants de chœur; dans le cordon intérieur, serrés par trois et par quatre, frileusement emmitouflés dans leurs ailes, ils font cortège à la Vierge dont la statue occupait la niche centrale du tympan; deux d'entre eux, filant à tire d'aile, viennent, des deux côtés du dais ajouré accroché à la clef, poser sur la tête de Marie une couronne précieusement ouvrée (fig. 580). Certes le motif n'est pas nouveau; en combien de couronnements peints et sculptés ne le retrouverait-on pas, sans parler de ces croix de cimetières qui prennent au cours du xve siècle et au xvie une valeur décorative et iconographique nouvelle et où l'on voit, adossée au Christ sur l'autre face des bras de la croix, la Vierge elle-même qu'un ange vient couronner (croix du musée archéologique de Rouen). Mais jamais peut-être l'impression du vol, de l'oiseau qui va se poser et glisse,



Fig. 582. — Père Éternel coiffé de la tiare (début du xvie siècle.) provenant de Chaumont (Haute-Marne).
(Musée du Louvre.)

les ailes serrées au corps, à travers l'air fluide, n'a été rendue à ce point vivante dans la pierre. Sans doute, aux proportions trapues de quelques-uns de ces angelots, on reconnaît leur parenté avec les figures de maître Anthoniet; mais ce ne sont plus seulement ici des traditions d'atelier qui se continuent, des formules qui se répètent; un véritable artiste a laissé là l'empreinte de son observation et de son émotion.



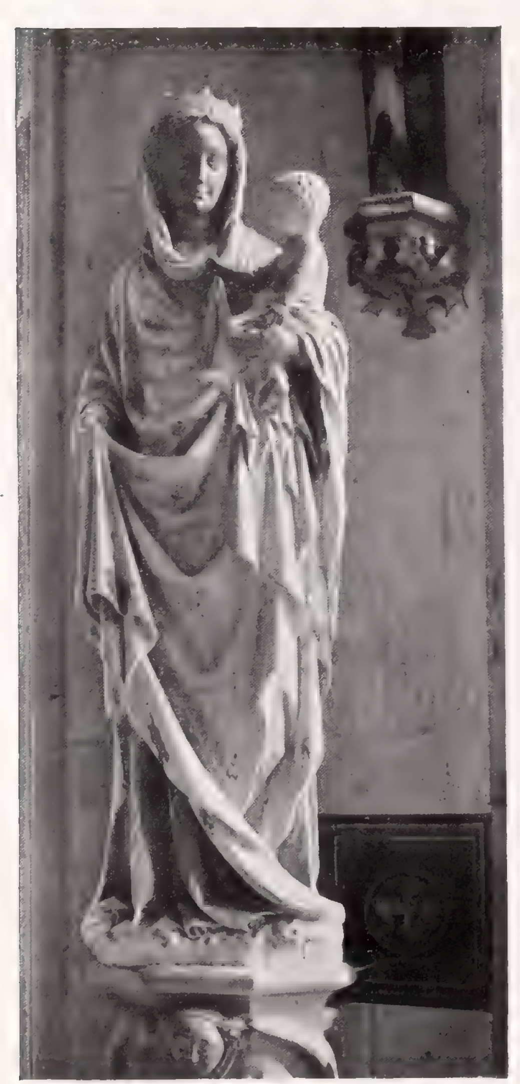
Phot. Paul Vitry

Fig. 383. La Vierge et l'Enfant (Autun

Au portail de Saint-Pierre de Nantes, où l'histoire de saint Pierre et de saint Paul occupe les deux tympans latéraux, à Saint-Maclou de Rouen, que l'on peut également dater à peu près des dix dernières années de Louis XI, les anges, posés en files serrées sur des nuages de chaque côté du Christ, remplissent, dans les scènes du Jugement dernier réparties dans les voussures, leur office de conducteurs d'âmes. On les avait vus, au transept septentrional de Reims, remettre à Abraham, avec de jolies révérences (voir t. II, p. 187), sous la forme traditionnelle de petits corps insexués, le précieux dépôt qui leur fut confié. A Nantes et à Rouen, ce sont les élus eux-mêmes tout radieux déjà de leur éternelle félicité qu'ils présentent au seuil du Paradis. Chaque ange, attentif, fraternel, se consacre à *son* élu dont il partage la joie, qu'il enveloppe de ses ailes, entoure de jolis gestes de tendre protection, tandis que du côté de l'enfer, les démons inventent de nouveaux supplices, ajoutant aux antiques fournaises la roue d'Ixion et d'horribles forges, où les damnés gémissent et hurlent sous l'enclume.

Anges psychopompes, anges musiciens et chanteurs adorant l'En-

fant, chérubins pressés en double théorie autour du Père qui règne au fond des cieux, couronné de la tiare (fig. 582); anges maniant l'encensoir ou portant la navette, comme au cloître de Cadouin (Dordogne) (fig. 378) où le sculpteur leur a donné cette moue un peu boudeuse et un peu maniérée que l'on retrouve sur tant de figures de saintes et de vierges des ateliers languedociens et méridionaux, dans les dernières années du xve siècle et la première partie du xvie [Vierge d'annonciation du Louvre (fig. 381), Sainte-Fortunade, sépulcre de Rodez, Vierge avec l'Enfant du musée de Toulouse, etc.]; anges portant les instruments de la Passion, ou simplement « décoratifs », engagés à mi-corps dans des culs-de-lampe, soutenant des écussons, ou éployant leurs ailes sur la corbeille des chapiteaux (fig. 379), il n'est pas dans l'art de cette époque, de figures plus populaires, de motif plus fréquent — et plus fécond, puisqu'il ramenait l'artiste à l'observation des formes les plus charmantes, les plus naïves et les plus pures. On trouve même des anges girouettes. Celui du château de Lude dans le Maine, si déplorablement exilé hors de France, est justement célèbre par sa sveltesse, son élégance fine et sobre, l'ingénieuse adaptation à sa fonction de ses draperies droites, pleines et serrées, de ses ailes tendues au vent, du geste de sa main, l'index rigide, indiquant la direction des courants aériens. Il est signé et daté : *le 25e jour de mars de l'an mil CCCCLX + XV* (1475) *Jehan Barbet dit de Lion fist cest angelot*. Jean Barbet fit-il vraiment cet ange, le conçut-il et façonna-t-il tout entier, dessin, modelé et facture? — ou bien, ainsi que semblent l'indiquer les textes qui le signalent en 1491 comme « cannonier du Roy » et chargé par les consuls de Lyon « d'affuster et mettre à point l'artillerie de la ville,.. faire des pierres de fonte pour les bas-



Phot. de la Comm. des M. H.

Fig. 584. — La Vierge et l'Enfant. Chapelle du château de Châteaudun.

tons à feu, ainsi qu'il en avait la charge », son rôle se borna-t-il à fondre cette délicieuse figure? Peu importe. Quel que soit son auteur, elle est, par son style comme par sa date certaine, un des documents les plus significatifs que l'on puisse alléguer pour l'histoire de l'évolution du goût dans la seconde moitié du xv[e] siècle. On y voit se dégager de toutes les formules d'école, avec une netteté décisive, on dirait presque avec une pleine conscience, une simple et franche représentation de la nature où le penchant à la grâce, une naturelle élégance et je ne sais quel optimisme souriant se feront de plus en plus sentir. Ces qualités — dont tant de Madones de cette période (Vierges du tombeau de Salazar à Sens, de l'Hôpital-sous-Rochefort, de Saint-Galmier, de Moulins, Vierges champenoises, l'on peut dire de toutes les provinces de France) nous montreront les plus persuasives incarnations — se font sentir, nous l'avons indiqué déjà (tome III, p. 415), jusque dans l'école bourguignonne. Le maître inconnu qui sculpta la Madone d'Autun (collection Bulliot), si tendrement maternelle, berçant l'Enfant d'un geste si juste et d'un rythme si doux, est touché par l'esprit nouveau. Il suffit de comparer son œuvre aux madones reproduites dans notre tome III (fig. 215 et 216) pour mesurer l'évolution accomplie en quelques années à peine. A mesure qu'on se rapproche de la région de la Loire, on voit ces tendances s'accentuer, comme si le sol et le ciel y étaient plus propices à l'éclosion de toutes les qualités les plus charmantes de l'esprit proprement français, la mesure et l'aménité. La Vierge avec l'Enfant, les Saintes Barbe, Agathe, Catherine, Dorothée, Marguerite, Marthe, Marie-Madeleine et Marie l'Égyptienne de la chapelle de Châteaudun, fondée par Dunois (1464-1468), les manifestent déjà dans une exquise mesure et avec une significative précocité. La Vierge surtout (fig. 584), avec ses nobles draperies, amples mais naturelles (qui, dans la Sainte Barbe par exemple, belles d'ailleurs et d'un rythme puissant, conservent quelques traces de l'école qui va disparaître et dont les pratiques s'attardaient çà et là en



Fig. 585. — Saint Georges vainqueur du Dragon.
Fragment provenant des environs de Nevers (milieu du xv[e] siècle).
(Musée du Louvre.)

beaucoup d'ateliers), avec son doux et paisible visage, est vraiment l'annonciatrice d'un art tout français. — On y voit refleurir, dès le troisième quart du xve siècle, tout pénétré d'un réalisme délicat et épuré, l'idéalisme du xiiie.

L'iconographie des saints, qui a pris dès lors une incroyable extension, s'enrichira de tout un peuple de statues nouvelles. Confréries et corporations, bourgeois dévots et grands seigneurs commandent de toutes parts les effigies de leurs patrons, et ces statues semblent faites à la ressemblance de ceux qui veulent les avoir près d'eux pour réclamer leur protection. Saint Crépin et saint Crépinien (fig. 389) sont d'honnêtes cordonniers penchés sur leur établi; saint Côme et saint Damien vont par les villes guérissant les malades, munis de leur trousse de chirurgiens et de docteurs (statues de l'hôpital d'Issoudun) (fig. 386); saint Joseph est un compagnon charpentier, vêtu comme l'un d'eux, la hache sur l'épaule (Notre-Dame de Verneuil); saint Cyr est un bébé joufflu, coiffé d'un petit béguin ajusté sur les cheveux dont quelques mèches dépassent à peine, portant un hochet à la main et, passée dans sa ceinture, une petite serviette de toilette. (M. P. Vitry, qui a publié sa délicieuse statuette retrouvée dans l'église de Jarzé (Anjou), propose de l'attribuer à Louis Mourier). Saint Georges est un chevalier contemporain, équipé comme pour un tournoi — et dès le milieu du xve siècle, un sculpteur inconnu du Bourbonnais le représentait, en un bas-relief malheureusement mutilé (fig. 385), dans un décor pittoresque de nature annonçant déjà les paysages qui servent de fond au Saint Hubert d'Amboise comme aux bas-reliefs assez fréquents dans les églises du Bourbonnais et dont des ateliers nivernais et bourguignons ont laissé à Decize, à Tannay, à Talant, à la cathédrale de Nevers et sur les tourelles du château ducal, des exemples de valeur très inégale. Saint Michel est un svelte et fier chevalier, saint Maurice un délicieux et virginal adolescent, que l'on a pu à Orléans prendre pour une effigie de Jeanne d'Arc (fig. 388) et qui, même à Saint-Sauveur d'Aix, dans le retable de la Tarasque érigé en 1470 par Urbain Aigosi, où persistent des influences septentrionales, apparaît tout imprégné de



Phot. de la Comm. des M. H.
Fig. 386. — Saint Côme. Hôpital d'Issoudun.

douceur et de grâce juvénile. Saint Mayeul avec sa grande bouche aux lèvres épaisses, son air de bonté soucieuse et active, a toute la vraisemblance d'un portrait *ad vivum* (fig. 587). Pour faire vivre ces figures, les sculpteurs vont à la source même de la réalité; ils regardent les passants dans la rue et copient en l'agrémentant de fantaisies empruntées quelquefois au théâtre, les toilettes des femmes comme le costume et l'attirail des artisans; mais ils savent donner à leurs saintes une grâce qui, pour n'avoir plus rien de surnaturel, n'en est pas moins charmante et bienfaisante. La Sainte Catherine du château du Moulin, à Lassay (Touraine), la Sainte Barbe de Limeray près d'Amboise, la Sainte Madeleine de Saint-Pierre à Montluçon, la Sainte Suzanne de Chantelle, postérieures aux statues de Châteaudun, ne sont pas moins gracieuses. Il est impossible de procéder ici par énumération. Il faudrait dresser, par provinces, le *corpus* de cette pullulante iconographie, et le temps n'est pas encore venu d'un pareil répertoire. A côté des saints de tout temps vénérés, on voit paraître ou reparaître, se multiplier ceux dont la dévotion contemporaine a rajeuni la popularité, particulièrement ceux qui préservent de la mort soudaine : saint Roch et saint Antoine, l'un avec son chien, l'autre avec son humble compagnon, paraissent dans les chapelles ou sur les façades des églises nouvelles ou rajeunies, avec saint Christophe et saint Jacques, patron des pèlerins et habillé comme eux.



Phot. Martin-Sabon

Fig. 587. — Buste-reliquaire de saint Mayeul, provenant de la chapelle du prieuré de Saint-Mayeul-en-Veurdre. (Musée de Moulins.)



Fig. 588. — Tête d'une statue de saint Maurice. (Musée d'Orléans.)

On a vu (tome III, p. 5 à 22, fig. 1 à 12) quel avait été l'essor de l'architecture religieuse flamboyante. Jusqu'au milieu du XVI[e] siècle, elle résista à l'invasion ultramontaine, et si les niches de nos églises sont trop souvent vides, hélas! on peut à l'aide de ce qui reste ou de ce que les textes

nous apprennent (pour la cathédrale de Troyes, par exemple) se représenter le peuple des statues qui les animait. Ces statues n'étaient plus, comme au XIIIe siècle, distribuées selon les règles d'un programme iconographique savamment conçu et suivi; la fantaisie plus individualiste, sinon de chaque sculpteur du moins de chaque patron donateur des statues, semble avoir décidé de leur choix et de leur mise en place. Les confréries y interviennent souvent; comme les corporations florentines avaient pourvu au décor d'Or San Michele, les membres des confréries picardes, normandes ou champenoises eurent une part importante dans l'exécution des innombrables figures éparses aux portails, aux façades et aux transepts de Saint-Wulfran, de Saint-Ricquier, de Rue, de Verneuil (fig. 391), de Sens, de Vendôme, d'Argentan, d'Alençon, de Rouen, de Gisors, de Troyes, qui, commencées à la fin du XVe siècle, ne furent achevées que dans le premier quart ou même la première moitié du XVIe siècle. Saint-Ricquier a conservé, sur sa façade occidentale comme à son transept septentrional (fig. 390), un des ensembles les plus significatifs de cette iconographie populaire. Au tympan, s'épanouit un de ces *arbres de Jessé*, si bien faits, avec l'enchevêtrement de leurs branches noueuses et de leurs figurines drapées, pour s'adapter au décor des meneaux flamboyants. Le thème prend dans l'art contemporain une importance toute nouvelle; les sculpteurs sur bois s'en emparent comme les tailleurs de pierre et, d'Issoudun à Gisors, on en citerait plusieurs dont les frondaisons robustes portent, comme des fruits mystiques, les ancêtres chenus de la Vierge et du Christ. Autour de la Trinité sculptée dans le gable qui surmonte la porte centrale, s'alignent les Prophètes, les Apôtres et les Saints. Au transept septentrional, saint Antoine, saint Sébastien et saint Roch, auxquels vient se joindre souvent saint Adrien, défendent contre les épidémies les fidèles qui les invoquent et les confréries qui font représenter leurs mystères. A Notre-Dame d'Alençon, c'est l'Assomption de Marie qui est sculptée contre les meneaux de la galerie ajourée qui couronne le porche (commencé vers 1489, terminé dans les premières années du XVIe siècle).



Phot. A. Michel

FIG. 389. — Saint Crépin, chapelle d'Autun (fin XVe siècle).



Phot. de la Comm. des M H

FIG. 390. — PORTAIL OCCIDENTAL DE L'ÉGLISE ABBATIALE DE SAINT-RICQUIER.

Deux prophètes agenouillés assistent à son ravissement glorieux, au moment où elle va arriver près du Père Éternel qui, coiffé de la tiare et entouré d'une gloire de charmants angelots, l'attend au gable supérieur. Elle, souriante, monte doucement vers le ciel et trois Apôtres vigoureux l'accompagnent du regard; l'un d'eux même, pour la mieux voir, s'est retourné, le visage contre le mur et la tête levée.



Fig. 391. — Tour de l'église de Verneuil.

A Bourges, après l'écroulement de la tour nord de Saint-Étienne (11 décembre 1506), la « confrérie de la tour » organisa des quêtes dans toute la province, obtint de Louis XII un secours de 300 livres par an, et Guillaume Pelvoysin entreprit la reconstruction, après consultation de plusieurs maîtres : Pierre Lemerle et Jean Meguyer d'Orléans, Jean Henriet de Lyon, Guillaume Senault et Colin Byard de Gaillon, Jean Cheneau d'Amboise, Clément Mauclerc de Bourbon, Jean Roulx de Bridoré. De 1511 à 1515, on restaura, on refit les sculptures des portails de saint Guillaume et de la Vierge. Pierre Byard, Nicolas Poyson et Marsault Paule, imagiers, y travaillèrent notamment au *Trespassement de la Vierge*, et cette imagerie, encore « gothique » d'inspiration, mais çà et là égayée de quelques motifs du style nouveau, est charmante. Saint-Étienne d'Auxerre vit à peu près dans le même temps compléter la décoration sculpturale de ses transepts.

Il arrive souvent que le détail de ces sculptures se perd dans le décor flamboyant qui les encadre et les absorbe — ou dans les profondes voussures où elles sont blotties. A Dreux, une série de prophètes assis à leur table de travail apparaissent à peine dans le cadre familier de leur cabinet d'étude. A Verneuil (fig. 391), un atelier, — qui se prolongea et se renouvela jusque vers le milieu du XVIe siècle, — exécuta un grand nombre de statues de saints dont quelques-unes, conservées à l'intérieur de Notre-Dame et de la Madeleine, et de provenances diverses, sont,

pour l'ampleur et la franchise de la facture, parmi les meilleurs des débuts du XVI[e] siècle, en dehors de toute influence italienne. Partout, dans l'inégalité du talent des imagiers, dans la variété des styles, tantôt plus imprégnés d'influences traditionnelles, tantôt plus émancipés des vieilles disciplines et allégés des lourdes draperies et des formes trapues, c'est la même bonhomie savoureuse, le même accent de vérité.

Jamais art plus vivant, plus vraiment populaire, plus près de la nature et du peuple d'où il sort et pour qui il est fait, ne s'épanouit au plein jour; jamais accord plus fraternel des besoins de l'âme pieuse et de l'invention des artistes. Nous avons indiqué déjà comment les modalités nouvelles de la dévotion contemporaine, le développement simultané de la littérature mystique et du réalisme, du besoin de *voir*, avaient concouru à la formation de cet art, ainsi retrempé au plein courant de la vie. Le théâtre certes, comme M. Mâle l'a montré dans un livre admirable, eut sa grande part, accidentelle plus que vraiment créatrice et profonde, dans le renouvellement de l'iconographie ; mais il avait lui aussi, à l'occasion, recours aux modèles fournis par les artistes. On avait représenté à Paris, en 1410, rue de la Calende, sur un échafaud de cent pas de long « un moult pieux mystère de la Passion de Nostre Seigneur au vif *selon que elle est figurée autour du cueur de Nostre-Dame de Paris* »; les rhétoriciens de Gand imitaient l'*Adoration de l'Agneau* des Van Eyck.



Phot. de la Comm. des M. H.

FIG. 592. — Le Christ attendant le supplice, sainte Marguerite et sainte Marthe. Église Saint-Étienne de Beauvais.

C'est pour les représentations de la Passion et principalement des lamentations et des méditations autour du cadavre du Sauveur, des *Pietà* et des *Mises au tombeau*, que les sculpteurs reçurent des personnes dévotes et des confréries les plus importantes commandes (voir tome III, p. 415 à 421, fig. 218 à 224). Louis XI y contribua pour son compte personnel. Il commandait en 1468 à Thomas Pigne, sculpteur parisien, sa propre statue agenouillée devant une « Notre Dame de Salvation » qu'il avait

fait élever à Compiègne, près de la porte de Pierrefonds (détruite en 1741); peu de temps après son avènement, il avait consacré, dans l'église des Saints-Innocents, un tombeau de bronze à une religieuse morte en odeur de sainteté, avec, au-dessus du sarcophage, la statue de cette religieuse tenant un livre à la main devant une Notre Dame de pitié, et, à mesure qu'il avança en âge, il prodigua les fondations dévotes et intéressées. Il y employa indifféremment des artistes d'origines très différentes : italiens, flamands, allemands et français, moins soucieux, sans doute, de la qualité artistique des œuvres, que de leur efficacité pratique et politique. Quand il vit approcher l'inévitable mort, les prières même d'un saint François de Paule qu'il avait fait venir du fond de la Calabre à Tours ne pouvant prolonger sa vie, il donne à maître Martin Colin d'Amiens le programme de son tombeau. Il veut être représenté *à genoux*, son chien près de lui, son chapeau entre ses mains jointes, son cornet pendant à ses épaules « par derrière monstrant les deux botz », habillé comme un chasseur. Mais son réalisme n'est pas aussi intransigeant qu'on pourrait croire à la minutie de ces recommandations. Le vieux roi veut paraître jeune sur sa tombe; il faut qu'on lui prête « *le plus beau visaige que pourrez faire et jeune et plein* : le nez un peu longuet et un petit hault comme savez, et ne *le faictes point chauve*, les cheveux plus longs derrière ». Robert Lenoble, orfèvre à Paris, devait d'abord exécuter ce projet; mais le 24 janvier 1482 (nouveau style), Jean Bourré, seigneur du Plessis, trésorier de France, passait un autre traité avec Conrad de Cologne et maître Laurent Wrins, « cannonier du Roi », demeurant à Tours, qui en furent définitivement chargés, au prix de mille écus d'or, « pour faire et accomplir bien et deuement.., et le mieulx et le plus près du vif que sera possible au dit de gens ouvriers en ce cognaissans.... » Le tombeau, érigé en l'église Notre-Dame de Cléry, fut détruit pendant les guerres de religion et remplacé au XVIIe siècle par un monument de marbre sculpté par Michel Boudin.

Ce n'était pas le premier exemple d'un « orant » substitué à un « gisant » sur le sarcophage. Nous en avons déjà signalé dans le premier quart du siècle (voir tome III, p. 409-410) et, antérieurement même à cette date, on pouvait sans doute voir dans l'église de la Culture-Sainte-Catherine la statue à genoux de Pierre d'Orgemont († 1389), très difficile à dater d'ailleurs, les réfections de Lenoir lui ayant enlevé toute valeur documentaire. Le thème de l' « orant » restait encore exceptionnel; il ne commença de se multiplier vraiment qu'après que Guido Mazzoni eût fait à Saint-Denis la sépulture de Charles VIII. C'est d'abord dans les bas-reliefs funéraires fréquemment placés, soit sur les côtés, soit au-dessus du tombeau, que la figure du défunt fut agenouillée devant la Vierge de douleur tenant sur ses genoux le cadavre du Christ. En dépit des dévas-

tations qu'elles ont subies, nos églises en conservent des centaines. Ici encore les ateliers qui les fournirent, de valeur artistique fort inégale et souvent médiocre, restent en contact avec le sentiment populaire dont ils conservent l'émotion et l'accent. Nous avons reproduit (tome III, p. 420, fig. 225) un des exemples de ces *Pietà* funéraires que les imagiers normands multiplièrent. Quelquefois, des saints et saintes, patrons du défunt, recommandent son âme. Dans la série des sépultures conservées à l'abbaye de Valmont, saint Adrien, sainte Catherine, saint Jacques et saint Louis figurent, avec la Vierge et sainte Anne, sur le tombeau de Jacques d'Estouteville et de sa femme.

Aux « Notre Dame de salvation », aux *Pitiés*, à l'art le plus pathétique du temps se rattache une série de figures du Christ enchaîné, du *Dieu de Pitié* ou *Dieu Piteux*, couronné d'épines, dépouillé de son manteau, que M. Mâle veut qu'on distingue des habituelles représentations de l'*Ecce Homo* au prétoire. C'est sur le tertre même où va se dresser sa croix, que l'Homme de douleur est assis, plus seul qu'à Gethsémani, pendant que s'achèvent les derniers apprêts de son supplice (fig. 592).



Phot. H. Terrier.

FIG. 593. — Pietà. Église de Prémery (Nièvre).

A mesure que les confréries de Notre Dame de pitié, encouragées par des indulgences spéciales, devinrent plus nombreuses, elles commandèrent aux sculpteurs, par centaines, le groupe de la Mère tenant sur ses genoux le corps inanimé de son Fils. Il est impossible de dresser la liste complète de toutes ces *Pitiés*; plus impossible encore, de les classer méthodiquement et chronologiquement par ateliers et par provinces. Le règne de Louis XI en vit fabriquer un grand nombre : celle de Vernon, sculptée en bas-relief sur un retable d'autel pour l'archevêque de Tours, Jean de Bernard, vers 1464, — celle de Moissac, datée de 1476, avec les deux figurines des donateurs en prière, ne sont pas les plus anciennes, puisque, dès 1390, Claux Sluter avait eu à en sculpter une. Mais c'est surtout sous les règnes de Charles VIII et de Louis XII que la production semble avoir été le plus intense. Cette production, il est à peine besoin de le rappeler, est fort inégale ; beaucoup rentrent dans la catégorie des images de piété commerciales et ne rachètent pas toujours par l'expression les insuffisances de l'exécution ; mais un grand nombre laissent

percer, sous la gaucherie de la facture et les maladresses de l'ouvrier, la naïveté du sentiment et de l'émotion populaires. Il en est enfin d'admirables, comme cette *Pitié*, de Bayel, rattachée par MM. Kœchlin et Marquet de Vasselot à l'atelier champenois « de la Sainte Marthe ». Tantôt Marie penchée sur les plaies saignantes du Sauveur les contemple comme pour en remplir ses yeux avides et navrés ; tantôt elle étreint une dernière fois la chère dépouille que Joseph d'Arimathie mettra tout à l'heure au tombeau (à Doullens, une *Pitié* est sculptée au-dessus de la *Mise au Tombeau*) ; une main sous la tête du Christ, une autre passée autour de sa taille, on dirait qu'elle le berce comme quand il était tout petit, ou bien elle laisse retomber jusqu'à terre le bras droit inanimé, et soulevant l'autre bras dans sa main gauche, elle semble vouloir porter à ses lèvres la paume trouée par les clous (fig. 393), à moins qu'elle ne presse contre sa poitrine sa propre main restée libre, comme pour comprimer ses sanglots (fig. 394). Quelquefois, elle cherche dans la prière la seule consolation (*Pitiés* de Dierre, d'Autrèche), ou bien ne regardant plus qu'au ciel, les bras tombants, les yeux levés, elle offre sa propre souffrance en sacrifice surérogatoire, dans une suprême acceptation.



Phot. de la Comm. des M. H.
FIG. 394. — Pietà. Église de Saint-Phal (Aube).

Dans le thème toujours identique, les imagiers ont introduit une si grande variété d'attitudes, de gestes, d'intentions, qu'on ne trouverait peut-être pas deux *Pitiés* absolument pareilles ; il suffit d'un mouvement de la main, d'une inflexion de la tête pour introduire une nuance nouvelle d'expression dans la douleur ou la résignation.

Quelquefois, mais assez exceptionnellement, saint Jean et Marie-Madeleine viennent assister la Vierge dans cette veillée suprême (par exemple à Saint-Pierre-le-Moutier, à Saint-Pierre de Saumur, à Jailly) ; on trouve même Nicodème et Joseph d'Arimathie avec les saintes femmes dans quelques *Pitiés* (au Tréport, au Moutier d'Ahun (Creuse), à Aigueperse, etc...), et c'est déjà toute la figuration des *Sépulcres*, des *Mises au Tombeau*, que, dans certaines régions, on appelait tout simplement le *Monument*. « Sur le soir, un homme riche de la ville d'Arimathie, nommé Joseph..., et qui attendait le règne de Dieu, vint trouver Pilate et lui demanda le corps de Jésus. Pilate, s'étonnant qu'il fût mort sitôt, fit venir le centenier et lui demanda s'il était vraiment mort. Le centenier l'en ayant assuré, Pilate ordonna que le corps fût livré à Joseph. Celui-

ci l'enveloppa dans un linceul blanc et le mit dans un sépulcre taillé dans le roc et qui n'avait point encore servi. Les femmes venues de Galilée, Marie-Madeleine et Marie mère de Joseph, contemplèrent le sépulcre et comment le corps y avait été mis. » C'est à peu près en ces termes que les évangiles combinés de Mathieu, de Marc et de Luc racontent la scène d'où tant de sculpteurs eurent depuis le xve siècle à multiplier les représentations. L'évangile de Jean ajoute à ces personnages celui de Nicodème. Il arriva souvent que le nombre de ces acteurs ou témoins fût encore augmenté et nous avons vu que, dans le sépulcre commandé à Louis Mourier par Jean Duplessis Bourré pour sa chapelle de Jarzé, il avait été porté jusqu'à seize. Un texte, publié par l'abbé A. Lecler dans son *Étude sur les Mises au tombeau*, pourrait faire croire que, dès 1421, dans l'église Saint-Pierre-du-Queyroix à Limoges, un *Sépulcre* avait été sculpté, aux frais de Paule Audier, par un maître qu'elle avait ramené de Venise, au retour de son pèlerinage à Jérusalem — et ce serait d'après ce modèle qu'aurait été exécuté « le tombeau de Notre-Seigneur qu'on appelle le Monument » de l'église de Saint-Etienne, détruit à la Révolution. Les *Éphémérides* de 1765 le décrivent comme il suit : « La figure du Christ mort est étendue sur un linceul soutenu, des deux extrémités, par Nicodème et Joseph d'Arimathie; en face la Sainte Vierge, les Maries, la Magdeleine et saint Jean sont occupés de ce grand événement qui les attriste. La figure du Christ a quelque mérite, ainsi que les têtes des autres personnages ; celles des femmes grimacent un peu... » Si ces descriptions et traditions sont exactes et authentiques, il faudrait admettre que le « monument » de 1421 était bien une *Mise au tombeau*, et ce serait alors la plus ancienne



Phot. de la Comm. des M. H.

Fig. 595. — Sainte Femme au Tombeau. Détail du Saint Sépulcre de Tonnerre.

que l'on connaîtrait, au moins comme groupe indépendant en ronde bosse, car on en trouverait plus d'une sculptée en bas-relief dès le XIIe siècle sur des chapiteaux ou des linteaux. Aux Cordeliers de Bourg en Bresse, en 1445, un bourgeois offrit un sépulcre dont le Dr V. Nodet a retrouvé et publié les débris, notamment le Christ gisant, considéré au XVIIe siècle comme une « représentation fort hardie » et d'observation aussi réaliste que large d'exécution.

De ces monuments comme des *Pitiés*, la liste complète — sans même tenir compte des destructions qui ont fait disparaître la meilleure part



Phot. Poulroy.

Fig. 596. — Saint Sépulcre de l'église Saint-Jean de Chaumont (Haute-Marne).

peut-être du trésor de l'art français — ne saurait être dressée. M. Deslignières en a relevé cent vingt-six en Picardie seulement et dans chaque province, d'Arles à Doullens et de Bayonne à Chaumont et à Épinal, on en compterait sans aucun doute plusieurs autres centaines. L'hypothèse qu'ils seraient l'œuvre d'ateliers itinérants, qui s'étaient fait une spécialité de ce genre de représentation, n'est assurément pas soutenable; mais il n'est pas possible non plus de rattacher dans chaque province à des ateliers locaux nettement définis tous les *Sépulcres* que l'on y rencontre. Les sépulcres d'Avignon, de Toulouse, de Saint-Nizier de Troyes, de Narbonne, de Poitiers, pour n'en pas citer d'autres, ne se rattachent à aucun style local. A suivre leur évolution chronologique, depuis le Sépulcre de Tonnerre (voir tome III, p. 467, fig. 219-220) jusqu'à celui de Saint-Mihiel, on voit progressivement une profonde transformation

s'opérer dans le style et dans la mentalité; ce n'est pas seulement dans quelques détails d'ornementation, mais à la gesticulation plus démonstrative, aux attitudes plus maniérées et plus dramatiques des personnages, à l'air même des figures d'un individualisme plus atténué et d'une régularité plus conventionnelle que se mesureront, au cours du XVI[e] siècle, les progrès de l'italianisme conquérant. Le point de départ de cette iconographie, le modèle initial commun, put être la mise en scène des tableaux vivants et des mystères, modifié d'ailleurs et varié par la fantaisie des artistes, qui n'en étaient pas à puiser uniquement leur inspiration au théâtre; le goût de leurs clients intervenait aussi; les uns et les autres



Fig. 597. — Saint Sépulcre de Chaource (Aube).

surtout, artistes, dévotes confréries, bourgeois pieux et faiseurs de mystères, participaient des conditions communes, de l'esprit du temps, de ce réalisme pathétique auquel la dévotion spéciale qui multiplia ces *Sépulcres* fournissait un aliment si bien approprié. Dans chaque province, deux ou trois « monuments » se détachent sur l'ensemble de cette production assez souvent banale, qui en résument les caractères essentiels. Dans l'Est, on en compte un assez grand nombre, dont le plus ancien semble être celui de la collégiale de Saint-Jean-Baptiste de Chaumont (fig. 596), daté quelquefois de 1460, mais qui ne fut sculpté qu'en 1471. Le Christ est déjà dans le tombeau (comme à Saint-Nicolas de Neufchâteau, à Saint-Maurice d'Épinal, au sépulcre plus tardif de Vezélise dont les fragments sont au Musée des Vosges, à celui de l'église du Calvaire de Chaumont, postérieur de plus d'un demi-siècle); dix personnages sont autour du sarcophage, debout ou à genoux; Joseph et

Nicodème, après avoir déposé le corps dans le tombeau, s'apprêtent à le oindre; la Vierge et les Maries sont agenouillées dans une muette et poignante oraison; Jean et quatre disciples, debout derrière elles, méditent et contemplent; tous silencieux, recueillis, immobiles. A Saint-Nicolas de Neufchâteau, tous les témoins sont debout devant le Christ gisant; — on dirait qu'après avoir, un à un, défilé devant lui, ils le contemplent une dernière fois avant de se retirer. D'autres fois, par exemple à Puiseaux dans le Loiret, Nicodème et Joseph restent agenouillés, tandis que tous les autres sont debout. Dans le sépulcre de l'église paroissiale de Charmes, sans doute démembré, Jean assisté de Marie soutient la Vierge défaillante devant le corps que Joseph et Nicodème déposent au tombeau.

De tous les sépulcres de la région troyenne, celui de Chaource, daté de 1515, que MM. R. Kœchlin et Marquet de Vasselot ont rattaché à l'atelier de la Sainte Marthe, est le plus beau — et si les figures de Joseph et de Nicodème égalaient celles de Marie et des Saintes Femmes, il mériterait le nom de chef-d'œuvre (fig. 397). La Vierge, soutenue par saint Jean, n'est pas au centre de la composition, mais au chevet, à côté de Joseph d'Arimathie, le plus près possible du cher visage qu'elle contemple, penchée sur lui, muette, dont elle remplit ses yeux, à mesure qu'il disparaît lentement dans la tombe. Madeleine et les deux Maries viennent après elle; chacune admirable dans l'expression si sobre et si poignante, si juste et si simple de sa douleur, tour à tour nuancée de résignation et de consternation. Treize ans plus tard, dans un sépulcre provenant de Verluisant et déposé aujourd'hui dans l'église de Villeneuve-l'Archevêque, les figures s'agiteront davantage et seront moins expressives.

En Bourgogne, le chef-d'œuvre est à Tonnerre. Inégal, comme on l'a vu, dans l'exécution, conservant encore dans les draperies quelques traces des influences « slutériennes », mais tendant surtout à cet apaisement de toute inutile agitation qui caractérise les œuvres proprement françaises, il présente, dans quelques-unes de ses figures, ce type un peu guindé qui reviendra si souvent dans la série des sépulcres, mais qui se colore ici et s'anime du reflet d'une émotion sincère (fig. 395). A Semur, comme dans la série lorraine dont nous venons de parler, les assistants, groupés autour du tombeau, sont debout, contemplant le Christ gisant à leurs pieds; à Talant, près de Dijon, le maniérisme italianisant commence à se faire sentir.

En Normandie, on ne trouverait pas d'œuvre vraiment belle. De Louviers à Eu (fig. 398), où dans un cadre tout gothique les gestes et les expressions sont encore un peu étriqués, de Fécamp à Verneuil où l'expression s'est faite plus large et la composition plus libre, les ateliers

régionaux ou nomades ne révèlent aucun maître de génie et, au point de vue du style, manquent d'homogénéité. Aux Andelys, l'italianisme a fait des progrès décisifs. Plus au Nord, en Picardie, à Amiens, à Doullens, à Abbeville, mêmes inégalités. Dans les régions de l'Ile-de-France et limitrophes, c'est surtout dans des œuvres du XVIe siècle, dont plusieurs ont été fortement touchées par l'italianisme (Pontoise, Poissy, Limay, Saint-Martin-au-Bois, où il s'agit plutôt, en réalité, d'une Descente de Croix, Méru, Agnetz, qui ne peut être antérieur à 1555, Saint-Germer, etc., etc.), qu'il faudrait suivre l'évolution un peu monotone du thème.



Phot. Martin-Sabon.

Fig. 398. — Saint Sépulcre de l'église d'Eu.

Dans le Midi, où des influences bourguignonnes s'étaient fait sentir, on trouverait d'Arles à Narbonne et à Moissac plus d'un exemple de ce style étriqué, aigu, gauche et sec que nous avons déjà signalé dans les régions plus septentrionales.

Parmi les œuvres datées, dont la comparaison permet de caractériser la transformation qui s'accentue de la fin du XVe siècle au premier tiers du XVIe, deux offrent un intérêt particulier. C'est d'abord, la Mise au Tombeau exécutée pour la chapelle du château de Combasse, résidence de Louis Ier d'Amboise, évêque d'Albi, vers 1490. Au lieu d'être groupées autour du sarcophage, les figures s'y déploient en double cortège à droite et à gauche, et se dirigent le long des deux murailles latérales vers l'autel, où Joseph et Nicodème déposent le Christ dans le tombeau. Derrière Joseph, au chevet du gisant, se succèdent saint Jean, deux

disciples et une sainte femme en sanglots, essuyant ses yeux du revers de son voile; derrière Nicodème, qui tient les pieds du Christ, la Vierge (que l'on n'est guère habitué à trouver à cette place) assistée d'une des Maries; — puis Madeleine, une des plus jolies figures, avec cette moue un peu boudeuse que l'on retrouve sur quelques têtes du sépulcre de Rodez (postérieur et très inégal), et une autre femme, les mains jointes et apitoyée.

Au château de Biron, entre Agen et Périgueux, on voyait, il y a quelques années encore, mais on ne trouverait plus aujourd'hui, un important sépulcre érigé dans la chapelle privée que Paul Gontaut de Biron avait obtenu du pape Alexandre VI, en 1495, le droit de fonder sous le vocable de Notre-Dame-de-Pitié de Biron. La chapelle, consacrée l'année même de la mort de son fondateur en 1524, contenait en outre une *Pitié* accostée des statues de Paul et de son frère, l'évêque de Sarlat, et les deux tombeaux du fondateur et de son frère, qui se rattachent aux meilleurs morceaux de l'École de la Loire. La *Pitié* datait sans doute de l'extrême fin du xve siècle ou des premières années du xvie; les tombeaux de 1524 ou des années postérieures; la Mise au Tombeau de 1512 ou 1515. Elle était d'esprit tout français encore, malgré quelques touches d'italianisme dans la décoration et, sans s'égaler aux chefs-d'œuvre du genre, très supérieure à toutes celles que l'on pourrait citer dans la région et les pays circonvoisins, à Carennac, à Salers, jusqu'à Auch.

Au centre, si l'on peut dire, de tous ces sépulcres, le plus significatif des tendances de la sculpture française à la fin du xve siècle, vraiment situé par sa date comme par sa position géographique au cœur même de l'art national, à l'heure où il va recevoir définitivement l'importation ultramontaine, se dresse le fameux sépulcre de Solesmes, daté de l'année 1496, *Karolo VIII° regnante*. Il est impossible d'entrer ici dans tous les détails de l'histoire de ce monument à bon droit célèbre; il suffira d'en résumer les circonstances essentielles et d'en dégager le caractère.

La Mise au Tombeau de Solesmes est placée dans un enfeu ouvert au bas d'un édicule à deux étages en forme de chapelle, dans le transept méridional de l'église abbatiale. Des anges debout sur la corniche portent les instruments de la Passion, de chaque côté d'une niche à arc surbaissé où sont sculptés deux prophètes à mi-corps. La croix du Sauveur est vide; les deux larrons expirent sur leur gibet. La décoration est du plus beau gothique flamboyant; sur l'estrados de l'arc de l'enfeu, s'épanouissent de vigoureux crochets; à la clef, deux angelots portent les armes de l'abbé Guillaume Cheminart qui résilia ses fonctions en 1495, un an avant que ne fût gravée sur les pilastres latéraux l'inscription que nous venons de citer; il avait sans doute pris la part la plus importante à l'érection du monument. Aucune mention n'y est faite de son successeur

Philippe Moreau de Saint-Hilaire (1495-1507), sous l'administration de qui l'inscription terminale fut posée. Les pilastres où elle se lit tranchent par leur style sur tout ce qui les entoure : ils relèvent de la nouvelle grammaire ornementale que les ateliers italiens étaient en train de mettre dès lors à la mode et que le goût des Mécènes imposait progressivement à nos imagiers. Deux guerriers vêtus à l'antique, mais d'une archéologie très fantaisiste, veillent à l'entrée du sépulcre, en avant du groupe principal et sans s'y rattacher. Madeleine s'est aussi détachée du groupe central (fig. 399) pour s'accroupir devant le sarcophage, comme saint Mathieu l'indique et comme les maîtres septentrionaux l'ont souvent représentée ; elle s'isole dans sa douleur et sa prière [rétables de Bessey-les-Cîteaux, de Ternant (Nièvre), sépulcre de Rosporden (Finistère), de Colmar, de Mayence, etc.]. Derrière le tombeau, la Vierge, soutenue par saint Jean, va défaillir (fig. 400) ; un autre disciple et les deux Maries sont à côté d'elle ; Joseph et Nicodème commencent de descendre le corps, dont la tête soulevée par la courbe du linceul est ainsi tout près de la Vierge, placée au centre du groupe.



Phot. Martin Sabon.

Fig. 399. — La Madeleine assise en avant du Tombeau. Fragment du Saint Sépulcre de Solesmes.

L'exécution de toutes ces figures est inégale. La plus belle est celle de Madeleine ; — elle médite, elle prie, elle pleure ; ses mains jointes pour l'oraison compriment sur ses lèvres les sanglots qui la secouent et l'on sent dans son attitude recueillie, dans son immobilité frémissante, la violence intérieure de sa douleur domptée et prosternée devant Dieu. Des deux porteurs du corps, l'un avec sa grande barbe et son turban oriental est conforme au type que les imagiers avaient sans doute emprunté à la figuration des mystères ; dans l'autre, qui a toute l'individualité physionomique, la franchise d'accent et le naturel d'un portrait, on a voulu reconnaître, mais sans pouvoir faire la preuve de cette hypothèse, Jean d'Armagnac.

Toutes les dissertations, discussions et hypothèses amoncelées depuis cinquante ans concernant l'auteur de ce sépulcre n'ont abouti à aucune conclusion certaine; l'œuvre reste anonyme et l'inscription déchiffrée sur les orfrois du manteau d'une belle, souple et sobre statue de saint Pierre, voisine mais indépendante du sépulcre : *G. H. S. Rasione M. C. T.* garde son mystère, en dépit des commentateurs enthousiastes qui ont voulu y lire la preuve que nous avions là un travail fait « sous la direction » (?) de Michel Colombe de Tours, *Michaelis Colombæ Turonensis!* Tout ce qu'on peut dire, c'est que l'œuvre est française et tourangelle. Sans révéler la main même du vieux maître, — que nous connaissons d'ailleurs si mal et dont la personnalité ne nous devient à peu près distincte qu'à l'extrême fin de sa longue vie — elle est de tous points conforme à son esprit et à l'orientation de l'art contemporain. Cet affranchissement progressif de toutes les particularités conventionnelles, on serait tenté de dire de tous les *tics* d'ateliers, que nous essayions de définir au début de ce chapitre, s'y manifeste clairement; la sculpture y prend possession du naturel en même temps que de la nature; elle s'y montre capable d'expression et même de poignante éloquence, tout en restant simple, mesurée et sobre; elle a répudié toute vaine gesticulation dans l'attitude des personnages, comme toute artificielle agitation dans les draperies et, n'étaient les pilastres où le goût ultramontain et les récentes importations étrangères font leur apparition, elle serait strictement fidèle à la vieille tradition où, se renouvelant toujours d'âge en âge, mais toujours attentifs à la flore naturelle, nos ornemanistes français avaient depuis quatre cents ans puisé à pleines mains sans jamais l'épuiser.



Phot. Martin-Sabon

FIG. 400. — La Vierge et saint Jean. Fragment du Saint Sépulcre de Solesmes.

MICHEL COLOMBE. — Avant d'examiner ce que fut l'apport des Italiens chez nous avant et après les guerres d'Italie, il faut résumer le peu que nous savons sur l'œuvre de ce Michel Colombe qui, dans l'état fragmentaire de nos connaissances, nous apparaît comme le nom le plus

« représentatif » de la sculpture proprement française au début du XVI[e] siècle. Nous l'avons déjà rencontré, participant avec Jean Fouquet à la confection « d'un petit patron en forme de tombe qu'il a fait (en 1474) du commandement du Roy et à sa pourtraiture et semblance pour sur ce avoir avis à la tombe que le Roy ordonnera estre faite pour sa sépulture.... » Il est alors en pleine maturité, puisqu'un autre texte de 1511 le mentionne comme octogénaire à cette date. Il était donc né vers 1430, ou peu après ; il avait vingt-trois ans quand Georges de la Sonnette achevait le sépulcre de Tonnerre ; s'il passa à Angers, il y put voir avant sa trentième année ce que les Poncet et Jacques Morel avaient sculpté pour la sépulture du roi René.... Et il est probable qu'il passa par Angers, s'il est bien — comme on s'accorde à l'admettre et comme l'indique l'inscription d'ailleurs tardive du tombeau de Nantes — originaire de l'évêché de Saint-Pol-de-Léon. Un texte de 1552 émané d'un jurisconsulte de Tours l'appelle *Homo nostras* ; mais Michel Colombe était devenu Tourangeau d'adoption après un séjour de plus de quarante ans ! De sa naissance — sur laquelle nous sommes réduits, comme on voit, à des hypothèses — jusqu'en 1473, nous ne savons absolument rien. Et c'est pendant cette période, c'est tout au moins entre sa vingt-cinquième et sa quarantième année qu'il acheva sa formation et fit sans doute ses œuvres les plus fortes. En 1511, à propos d'une carrière d'albâtre plus ou moins exploitée par Jean Lemaire, il déclare qu'elle fut employée pour « les sépultures de feux messeigneurs les ducs de Bourgogne, mesmement par maître Claux et maître Anthoniet, souverains tailleurs d'images, *dont Je Michel Coulombe ay autreffoy eu la cognoissance*... » et sur la foi de cette déclaration, on avait unanimement conclu qu'il avait passé par Dijon ; on le rattachait au grand atelier de Sluter.... Son dernier historien, M. Paul Vitry, s'est montré réfractaire à cette tradition, qu'il considère comme tout à fait hypothétique. En tout cas, le maître Claux dont il est question ne pourrait être tout au plus que Claux de Werve, le grand Sluter étant mort bien avant la naissance de Michel Colombe, et Claux de Werve lui-même ayant cessé de vivre en 1439, toute possibilité de rapports *personnels* entre eux est impossible. Il reste toutefois l'aveu de la grande vénération que le maître tourangeau avait, jusqu'à son extrême vieillesse, voué à la mémoire et à l'œuvre des grands « Bourguignons » et comme la déclaration d'une sorte de filiation spirituelle bien digne d'être notée.

A le serrer de près, il ne semble pas non plus que l'on puisse se fier absolument à un autre texte produit par M. Grandmaison et signalant, à la date de 1467, la présence à Bourges de *Michaeli Colombe, regni Franciæ supremi sculptoris*. Il serait dur de renoncer tout à fait à cette séduisante hypothèse. Ce séjour à Bourges, et à cette date, se plaçait si bien dans la formation vraisemblable du maître ! Les sculptures de l'hôtel Jacques

Cœur étaient terminées depuis une quinzaine d'années; les œuvres de Jean de Cambray, de Bobillet et de leurs collaborateurs étaient encore dans leur nouveauté. Cette étape était si logique dans le cours probable de sa biographie; on l'imaginait si bien allant de Saint-Pol-de-Léon à Nantes, de Nantes à Angers, d'Angers à Dijon, de Dijon à Bourges.... Sept ans après, on le trouvait à Tours. Ici, du moins, le texte ne prête à aucun doute et aucune controverse, puisqu'il s'agit du paiement fait par Jean Briçonnet pour un projet de tombeau de Louis XI. Un peu auparavant, il aurait eu à exécuter, pour l'abbaye de Saint-Michel-en-l'Herm, un relief d'albâtre, malheureusement détruit en 1569, où « était figuré l'archange saint Michel à cheval, qui perçait de sa lance un sanglier furieux à côté d'un roi disant ses prières ». Il faut attendre jusqu'en 1480 pour recueillir un autre renseignement; il s'agit alors d'un projet de tombeau, fait en collaboration avec un peintre de Tours « pour les patrons en natural de la sépulture du Révérend Père Monsieur Louis de Rohault, évêque de Maillezais ». Après ce document, nouveau silence de dix années; en 1491, il est inscrit sur le registre de la confrérie de Saint-Gatien à Tours; en 1496, il préside pour le compte de l'abbé de Saint-Florent une commission d'arbitrage; en 1500, la municipalité l'emploie aux travaux exécutés pour l'entrée du Roi et notamment pour la « confection du harnoys de Turnus, de terre fort grasse, pour bailler « à maître Guillaume Garreau, eslu de la ville pour jouer le mystère de « Turnus..., ainsi qu'il a été devisé à l'anticque fasson ». Enfin, c'est lui qui exécute le modèle de la médaille offerte à Louis XII « avec d'un costé sa face et de l'autre le porc espy et les armes de la ville ».

C'est sans doute à ce voyage de Louis XII et d'Anne de Bretagne que se rattache la commande de l'œuvre capitale qui nous reste de Michel Colombe, à savoir le tombeau des parents de la reine, François II, duc de Bretagne, et Marguerite de Foix.... La reine lui avait commandé également un grand retable pour le maître autel des Carmes, devant lequel était placé le tombeau; mais il n'avait pas eu le temps de mettre la dernière main à ce travail que des experts, nommés en 1534, décrivaient comme contenant, parmi différents ornements à l'antique, trois statues, « qu'ils ont dit estre l'ouvrage de feu maistre Michel Colombe, à savoir un crucifix, saint François et sainte Marguerite ».

La reine projetait depuis plusieurs années de consacrer à ses parents une sépulture vraiment royale; elle avait à cet effet ordonné d'acheter à Carrare le marbre nécessaire, et son agent Guillelmo de Torsi en avait pris livraison dès janvier et février 1500, de concert avec un « scarpellino », Jérôme de Fiesole, au service du roi de France, non seulement pour le monument du duc de Bretagne, mais aussi pour celui des enfants de Charles VIII. A cette date, c'est à des mains exclusivement

italiennes que l'exécution devait être confiée; il semblait que le marbre, le marbre blanc d'Italie, dût être réservé au ciseau italien, comme jadis — et même encore pour les pierres tombales — les marbres bleus et noirs de la Meuse aux ouvriers venus des Flandres. On ne trouverait pas dans les comptes de Gaillon, parmi ceux qui travaillaient le marbre pour le cardinal Georges d'Amboise, un seul nom français. Michel Colombe fut le premier, et c'est un Italien, Pacherot, qui lui apporta, de Gaillon à Tours, le bloc dans lequel il sculpta le Saint Georges; quand il fallut installer l'autel dans la chapelle, ce furent encore des Italiens que l'on employa et qui exécutèrent les arabesques de l'encadrement. Pour le tombeau de François de Bretagne, la reine Anne s'adressa en dernier lieu à Michel Colombe, ou plutôt, — si l'on en croit ce que Jehan Perréal écrivait quelques années plus tard à propos des tombeaux de Brou, — elle chargea celui-ci d'en établir « le patron », et c'est sur ces dessins que le sculpteur, « besognant au mois », exécuta le travail avec la collaboration de son neveu, Guillaume Regnault, qui l'avait « servi et aydé l'espace de quarante ans ou environ ». Ce Jehan Perréal, « de Paris », a été célébré en prose et en vers également médiocres, en dépit des éloges de Marot, par Jehan Lemaire de Belges, secrétaire et historiographe « des trois plus puissantes dames de son temps » : Anne de France, Anne de Bretagne et Marguerite d'Autriche. Dans le plus ancien de ses ouvrages, le *Temple d'honneur et de vertu*, « déploration de la mort du sire de Beaujeu adressée à Madame Anne de France », il parle des encouragements qu'il avait reçus de Jehan de Paris « qui, par le bénéfice de sa main heureuse, a mérité envers les roys et princes estre estimé un second Appelles en paincture ». Vers le même temps, dans une complainte sur la mort de Louis de Luxembourg (1503), *la Plainte du désiré*, hyperbolique, ennuyeuse, mais pleine çà et là d'indications curieuses, où il met en scène la Rhétorique et la Peinture



Fig. 401. — La Prudence, par Michel Colombe. Tombeau de la cathédrale de Nantes.

qui déplorent alternativement le trépas et célèbrent les mérites du prince, il fait interpeller par la Peinture les artistes encore vivants, et associe le nom de Jehan Perréal à ceux de Léonard de Vinci, du Pérugin, de Bellini et sans doute de Jehannet Clouet.

Besoignez donc, mes alumnes modernes,
Mes blancs enfants nourris de ma mamelle,
Toy, Léonard, qui as grâces supernes,
Gentil Bellin dont les los sont éternes
Et Perrussin qui si bien couleurs mesle.
Et toi Jean Hay (?), ta noble main chome elle,
Viens voir nature avec Jehan de Paris...

Ce n'est pas ici le lieu de parler des mérites de Jehan Perréal peintre; mais il eut une grande importance comme factotum artistique, et l'on pourrait presque dire, si le titre avait alors existé, comme « premier peintre » du Roi qu'il accompagna en Italie, comme il y avait accompagné Charles VIII. On le retrouve non seulement dans la préparation des *entrées* royales comme organisateur principal des décorations et réjouissances, mais aussi comme directeur et ordonnateur des grands travaux d'art exécutés pour le Roi, mêlant des italianismes de plus en plus accentués aux traditions françaises et « composant », selon le goût du jour, les modèles de cet art franco-italien où l'ornementation ultramontaine voisine avec une sculpture encore toute française et dont l'exécution définitive, comme l'inspiration initiale, associait des mains et des pensées venues des deux côtés des Alpes. Perréal lui-même les définira assez justement et poétiquement quand, écrivant à Marguerite d'Autriche et rappelant ses voyages et sa « connaissance des choses anticques qu'il avait vues ès parties d'Italie », il se fera honneur de composer « de toutes belles fleurs un trossé bouquet ».

C'est bien un « trossé bouquet » que le tombeau de Nantes. Sur la donnée traditionnelle des gisants, des angelots et des pleurants, sont venus se greffer les thèmes italiens des Apôtres dans leur niche à pilastres égayés d'arabesques et des Vertus dont l'accoutrement et les attributs combinent des données françaises et des éléments ultramontains. Mais, aux arabesques près, rien dans l'exécution ne trahit une main étrangère. Les délicieux angelots agenouillés par couples au chevet du duc et de la duchesse sont les frères de ceux que Michel Colombe avait pu voir, conduisant les élus, au portail de la cathédrale de Nantes, et qui par centaines, sur tant de monuments français plus ou moins antérieurs avaient mis l'enchantement de leur sourire. Aucun maniérisme, aucune grâce d'emprunt dans ces purs enfants de la simplicité, de la tendresse et de la bonhomie des imagiers de France. Les gisants se rattachent à la lignée illustre qui de Saint-Denis à Souvigny, de Bourges à Saint-Ber-

trand-de-Comminges, d'Angers à Dijon, avait rendu fameux tant de tombeaux de princes, de chevaliers ou d'évêques français. Les pleurants ont ici perdu beaucoup de leur importance; la tradition pourtant était si ancienne et si forte, qui leur assignait une place autour du mort dont ils menaient le deuil, qu'on n'a pas osé les supprimer tout à fait; mais on a réduit la place qui leur était réservée ; ils ne figurent plus qu'accroupis en une série de médaillons au-dessous des Apôtres, tandis que, dressées aux angles du monument, la Tempérance et la Justice, la Force et la Prudence (fig. 401-402), les Vertus cardinales, que depuis le XIVe siècle la grandiloquence italienne évoquait autour des tombeaux, sont venues monter la garde, adoptant dans leur costume, sans doute par la volonté de Jehan Perréal, des attributs iconographiques de provenance cosmopolite, mais prenant sous la main de leur sculpteur des figures toutes françaises.



Fig. 402. — La Tempérance, par Michel Colombe. Tombeau de la cathédrale de Nantes.

Il est particulièrement déplorable que rien ne nous ait été conservé du sépulcre dont Michel Colombe recevait la commande pour l'église Saint-Sauveur de la Rochelle, le 2 mai 1507, et qu'il eût été si intéressant — et peut-être si décisif — de comparer avec le sépulcre de Solesmes. Colombe s'engageait à « faire et enlever les pourtraictz et ymaiges cy-après declairez, c'est assavoir l'ymaige de Notre-Dame, saint Jean l'Évangéliste, Marie-Magdeleine, Marie-Marthe, Joseph Darimatie, Nycodème, avec le gisant et le tombeau dudict sépulcre de la sorte et manière que le cas le requiert et qu'il est accoutumé faire en tel cas ». Un autre document constate que, trois ans après, au mois d'août 1510, le monument était terminé.

Dans le contrat, il est fait allusion à un autre monument, un retable, tout de marbre, peint d'or et d'argent, « représentant le *Trespassement de la Vierge* », exécuté antérieurement pour l'église Saint-Saturnin de Tours. Les descriptions contemporaines le vantent « comme faist selon le naturel et dirait-on proprement qu'il ne reste rien que la parole tant les

choses sont bien faictes. Ledit tableau est toujours ouvert aux bonnes fêtes et ne se montre autrement. Celui qui le fit s'appelait Michel Coulomb, estimé le plus savant de son art qui fust en chrétienté. » En 1562, les iconoclastes huguenots le détruisirent.

Toutes ces œuvres de sa glorieuse vieillesse obtenaient un succès unanime et attiraient à Michel Colombe de nouvelles commandes. C'est lui que le cardinal Georges d'Amboise choisit, malgré son grand âge, pour l'exécution du *Saint Georges combattant le dragon* qu'il destinait à sa chapelle de Gaillon. Le bas-relief fut sculpté à Tours, dans l'atelier de

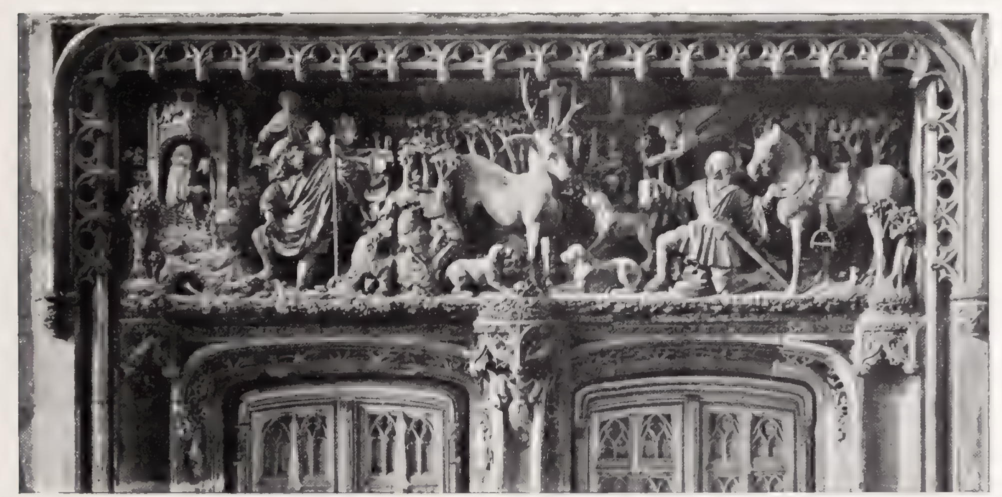


Fig. 403. — Saint Georges combattant le Dragon, par Michel Colombe. (Musée du Louvre.)

la rue des Filles-Dieu, de l'automne de 1508 au printemps de 1509, tandis que, à Gaillon même, des ornemanistes italiens préparaient l'encadrement d'arabesques que le vieux maître, devenu « fort ancien et pesant », et très « peu portatif » ne vit certainement jamais. Parce que les sculpteurs lombards ont multiplié à Gênes pour la confrérie de Saint-Georges les représentations du saint chevalier à cheval, on a longtemps voulu reconnaître une main italienne dans le bas-relief de Gaillon. Non seulement les textes attestent qu'il est bien de la main de Colombe, mais il n'est pas douteux aujourd'hui qu'il se rattache à une série toute française, dont nous avons vu déjà un monument, antérieur d'un demi-siècle, récemment acquis par le Louvre (voir fig. 385) et aussi à ces retables dont le bas-relief du Saint Hubert d'Amboise avait été, quelques années auparavant — comme aussi ceux du château de Nevers — en dehors de toute influence

ultramontaine, une très pittoresque interprétation (fig. 404). La petite princesse qui implore sa délivrance porte un costume tout français, comme est française l'armure de saint Georges et l'on pourrait presque dire comme est français le brave dragon, dont je ne sais quelle bonhomie provinciale tempère, de façon tout à fait rassurante, la férocité traditionnelle.

Michel Colombe eut encore à sculpter dans son extrême vieillesse la statue funéraire de Guillaume Guegen, évêque de Nantes, pour la chapelle de la Madeleine à la cathédrale; et quand Marguerite d'Autriche voulut faire élever à Brou pour son mari Philibert le Beau, pour Marguerite de Bourbon et pour elle-même, une sépulture monumentale, c'est



Phot. de la Comm des M. H.

Fig. 404. — Saint Hubert et saint Christophe. Portail de la chapelle du château d'Amboise.

d'abord à Michel Colombe que ses agents s'adressèrent. La disgrâce de Jean Lemaire et de Jean Perréal lui fit perdre cette grande commande, pour laquelle il avait, sur les indications de Jean Perréal, déjà fourni un patron et au sujet de laquelle il écrivait la précieuse lettre du 3 décembre 1511. Il était entendu que son atelier, sous la conduite de Guillaume Regnault, Bastien François et Jean de Chartres, devait se rendre à Brou; mais ce « pays de Flandre » était si lointain et si inconnu de ces Tourangeaux qu'ils demandent un guide pour le voyage et une préalable indemnité de route! Tous ces beaux projets n'aboutirent pas, et c'est un atelier flamand qui devait avoir la commande définitive.

Il est probable que Michel Colombe, qui vivait encore le 12 juillet 1512, mourut peu de temps après. Mais on ignore la date exacte de sa mort. Tout ce qu'on peut dire, c'est qu'en 1519, son nom a disparu de la liste de la confrérie de Saint-Gatien.

L'atelier de Michel Colombe. — La lettre du 3 décembre 1511 désigne les collaborateurs immédiats du maître, ceux qui étaient évidemment le plus près de son cœur et de sa pensée, et lui étaient même unis par les liens du sang. Guillaume Regnault d'abord, son neveu, qu'il déclarait « souffisant et bien expérimenté pour réduire en grand volume la taille des ymaiges » devant servir à la sépulture de Philibert de Savoie, « en ensuivant mes patrons, car il m'a servi et aydé l'espace de quarante ans ou environ, en telle affaire, en toutes grandes besoignes, petites et moyennes, que, par la grâce de Dieu, j'ay eu au moins jusques aujourd'huy et auray encoire, tant qu'il plaira à Dieu. Mesmement, il m'a très bien servi et aydé en la dernière œuvre que j'ay achevée, c'est assavoir la sépulture du duc François de Bretaigne, père de la Reyne.... » Voilà certes un beau certificat où se font également sentir l'autorité du maître qui veut qu'on suive ses patrons et aussi sa confiance dans le collaborateur éprouvé par une si longue et si intime collaboration. Guillaume Regnault n'était plus un jeune homme à cette date; il touchait même à la vieillesse, ayant au moins cinquante-cinq ans et plus probablement soixante; mais il devait vivre jusqu'en 1532, prolongeant aussi longtemps que son patron une vie qui dut être remplie d'œuvres et sur laquelle nous ne savions pourtant rien de précis jusqu'au jour où M. Grandmaison produisit un document qui rendait à G. Regnault, associé à Guillaume Chaleveau, la paternité d'une des œuvres les plus exquises de la sculpture. En 1523, Étienne Poncher, archevêque de Sens, avait commandé à Regnault une « sépulture » qu'il destinait à son frère Louis Poncher, conseiller du Roi, mort en 1521, et à la femme de celui-ci, Roberte Legendre, morte en 1520, inhumés à Saint-Germain l'Auxerrois. Regnault s'associait à cet effet G. Chaleveau. L'œuvre fut exécutée à Tours, et les auteurs reçurent douze cents livres tournois, plus cent livres pour les frais de transport du monument de Tours à Paris. G. Regnault est qualifié dans l'acte



Fig. 405. — L'Espérance. Tombeau des Poncher. (Musée du Louvre.)

d'association qu'il passa avec Guillaume Chaleveau : « tailleur d'images de la Reine ». Il était le véritable successeur de Michel Colombe, nommé à la mort de celui-ci curateur de ses biens. La chapelle où allait prendre place le tombeau des Poncher avait été construite entre 1504 et 1507, et un texte, tout nouvellement produit à la Société des antiquaires, prouve que, dès 1506, en vue du monument futur, commande avait été faite, au Champenois Jacques Bachot, des Vertus destinées à figurer sur le sarcophage et aussi dans l'enfeu où le monument devait être placé. Or ces Vertus, les deux seules du moins qui aient été conservées et sont venues rejoindre au Musée du Louvre les gisants exécutés plus de quinze ans plus tard, paraissaient par la complication plus grande de leur style, d'une époque sensiblement postérieure. C'était l'avis de Montaiglon qui a admirablement parlé du tombeau des Poncher, c'était aussi celui de M. Paul Vitry qui avait d'ailleurs très judicieusement pressenti dans ces statuettes quelque accointance champenoise. Le texte exhumé des archives ne laisse place à aucune contestation, et nous voilà une fois de plus avertis qu'on ne saurait jamais être assez prudent en matière d'attribution, quand les documents authentiques font défaut. Jacques Bachot, « sculpteur fameux de son temps », comme dit don Calmet, l'historien de Lorraine, et « l'un des plus singuliers ouvriers du royaume de France », est mentionné dès 1495 dans les comptes de la ville de Troyes; en 1500, il travaillait à Joinville, au soubassement du tombeau de l'évêque de Metz, Charles de Lorraine, dont la statue agenouillée en bronze fut fondue par le Lorrain Henrion Costerel; il fut aussi employé aux soubassements des sépultures de Ferry de Vaudemont et de Yolande d'Anjou, et c'est encore pour le soubassement du tombeau des Poncher, que l'archevêque de Sens avait choisi ce Champenois. Mais, Tourangeau d'origine, Étienne Poncher réservait à un compatriote la commande des gisants qu'il ne fit exécuter qu'après la mort de ceux qui devaient avant lui-même occuper le caveau funéraire. Jacques Bachot à cette époque était d'ailleurs en Lorraine où il devait exécuter à Saint-Nicolas-du-Port un sépulcre fameux (remplacé au XVII[e] siècle) et où il a laissé peut-être d'autres œuvres, notamment un



FIG. 406. — Statue tombale de Roberte Legendre.
(Musée du Louvre.)

Saint Nicolas que MM. Kœchlin et Marquet de Vasselot rapprochent de celui de Saint-Pantaléon. Averti, suggestionné peut-être par les textes qui revèlent Bachot comme l'auteur des Vertus du tombeau des Poncher, ne trouverait-on pas de grandes analogies entre les draperies de ce *Saint Nicolas* et celles de l'*Espérance* du Louvre?

Quant aux deux Poncher, Louis couché dans son armure, les mains jointes, et Roberte Legendre, ce sont, la femme surtout, d'admirables effigies funéraires, dignes par la sérénité, l'idéale douceur et le confiant abandon dans la mort chrétienne, des plus belles œuvres du XIIIe siècle, avec en plus l'accent individuel de vérité physionomique et expressive qui, sans rien enlever à la noblesse de l'œuvre, y ajoute une puissance plus directe d'émotion plus intime. La statue de Roberte, *insignis gemma pudicitiæ*, comme s'exprimait son épitaphe, est le chef-d'œuvre d'un grand sculpteur.



Phot. Martin Sabon.

Fig. 407. — La Vierge de l'Hôpital-sous-Rochefort.

De toutes les œuvres sorties de cet atelier, celle-là, jusqu'à présent, est la seule dont on puisse avec certitude nommer les auteurs; mais plusieurs autres, toutes voisines par la facture et l'esprit, s'y rattachent évidemment. C'est, dans une collection particulière à Tours, une *Sainte Catherine*, signalée par M. Paul Vitry, aujourd'hui disparue et expatriée sans doute par la brocante, où l'on retrouve, avec une grâce plus timide et plus frêle, la ressemblance des *Vertus* de Nantes; c'est aussi et surtout une série de Vierges, sœurs ou cousines de Roberte Legendre, par l'aménité grave et douce, la tendresse discrète et le charme de l'expression. Celle en terre cuite de la chapelle du château de la Carte est une délicieuse petite paysanne qui participe encore de la simplicité rustique des Vierges d'Autun (fig. 383) ou de l'Hôpital-sous-Rochefort (fig. 407), un peu plus anciennes, et qui annonce déjà la grâce plus affinée mais toujours naturelle de la Vierge d'Olivet, venue au Louvre de la collection Timbal et longtemps attribuée à l'atelier italien des Juste (fig. 408). Tout chez elle est de France, et de la France tempérée, équilibrée, souriante et fine de Touraine. La Vierge de la Bourbonnière — où se trouve aussi un beau Christ colossal, crucifié, vêtu de la longue tunique, mais contemporain en dépit de ce costume archaïque, — les Vierges de Mesland et d'Écouen procèdent du même idéal et, sans égaler la Vierge d'Olivet, sont de la même race.

Nous avons vu qu'en même temps qu'on procédait à l'acquisition du marbre pour le tombeau de Nantes, on en achetait aussi pour le tombeau des enfants que la reine avait eus du roi Charles VIII. Jérôme de Fiesole, qui devait primitivement exécuter le monument des Carmes, resta sans doute chargé de celui des enfants royaux : le dauphin Charles Orland, mort à trois ans, et Charles, qui ne vécut que vingt-cinq jours. Le sarcophage — avec sa décoration d'arabesques et les travaux d'Hercule, si étrangement représentés, à côté des combats de Samson, sur ce monument de pauvres petits enfants morts en bas âge — est tout italien; mais les petits gisants et les anges qui les assistent sont de main française.



Fig. 408. — La Vierge d'Olivet.
(Musée du Louvre.)

Combien de tombeaux aujourd'hui disparus étaient sortis de cette école de Michel Colombe! Celui des Bastarnay à Montrésor (fig. 409), reconstitué en 1875 par les soins des nouveaux propriétaires du château, ne saurait pourtant être rattaché directement à son atelier; les apôtres du soubassement sont en partie modernes, et ceux qui ont résisté aux destructions successives révèlent une autre main et sont plus « gothiques » que les apôtres de Nantes. M. Paul Vitry a émis l'hypothèse qu'Ymbert de Bastarnay, mort en 1523, Dauphinois d'origine, avait pu faire sculpter ce monument pour sa femme Georgette de Montebenne, morte en 1511, et pour leur fils François, mort en 1513, par le Grenoblois Martin Cloistre qu'il aurait attiré sur les bords de la Loire et qui devint ainsi « sculpteur de Blois ». En 1515, le maître grenoblois, né vers 1480, était encore établi dans sa ville natale, où il acceptait la commande de huit statues ; il arriva à Blois vers 1517 et, le 6 décembre 1519, il passait traité avec le représentant de Loys II de la Trémoille et de Louise de Valentinois, sa seconde femme, pour trois sépultures tant de marbre que d'albâtre, à exécuter dans la chapelle de Thouars. Il s'engageait par un autre contrat, le 25 février 1523, à exécuter cinq statues et un tombeau en marbre et en albâtre de Dauphiné pour le grand connétable dans l'église Saint-Martin de Montmorency « tels et semblables qu'il avait auparavant baillez pour le tombeau de feu Monseigneur le maréchal de Chastillon.... » Il mourut en mai 1524, avant même

d'avoir commencé ce travail que sa veuve céda à Benoît Bonberault. Il faudrait donc que le tombeau des Bastarnay fût antérieur à cette date et la chose est très possible, quoique la chapelle n'ait été consacrée qu'en 1531 et terminée qu'en 1541. Les gisants paraissent contemporains de ceux du tombeau des Poncher ou à peine postérieurs.

Michel Colombe, après avoir, dans les termes que nous avons rapportés, parlé de son neveu Guillaume, « tailleur d'ymaiges » et du masson Bastyen, ajoutait qu'ils les enverrait « avecque Jean de Chartres, mon



Phot. de la Comm. des M. H.

Fig. 409. — Tombeau des Bastarnay, à Montrésor.

disciple et serviteur, lequel m'a servi l'espace de dix-huit ou vingt ans et maintenant est tailleur d'ymaiges de Madame de Bourbon » ; et pour ce Jean de Chartres, comme pour tous ceux de son atelier, il répondait « de leur science et preudhomie », pensant n'en avoir « honte ni dommaige ». Madame de Bourbon, c'était Anne de France, femme de Pierre II de Beaujeu, qui était venue au mois de décembre 1489 prendre possession de son nouveau duché de Bourbon. Elle avait entrepris de rajeunir le vieux château de Chantelle et, sur les trois tours qui le flanquaient, elle avait fait, entre 1504 et 1514, ériger trois grandes statues de saint Pierre, sainte Anne et sainte Suzanne, patrons de son mari, d'elle-même et de leur fille. Après la trahison du connétable de Bourbon, le mari de Suzanne, et en vertu d'un arrêt du Parlement (27 juillet 1527) le château

de Chantelle avait été démantelé, et Richelieu avait achevé « le razement



Phot. de la Comm. des M. H

Fig. 410. — Le Christ apparaissant à Madeleine. Retable de la cathédrale d'Autun.

et démolition du château » dont les ruines avaient été données aux Jésuites. Une communauté de religieuses bénédictines s'y était établie par la suite et, au cours de fouilles pratiquées en 1845, on avait retrouvé

dans la terre les trois grandes statues des patrons des Sires de Beaujeu, qui sont aujourd'hui au Musée du Louvre.

Il paraît légitime de supposer que ces trois statues, qui se rattachent, par leur style et le détail de leur facture, à l'atelier de Michel Colombe, mais où l'on ne pourrait toutefois retrouver la main même du maître ni celle de l'auteur du tombeau des Poncher, sont l'œuvre de ce « tailleur d'ymaiges au service de Madame de Bourbon » qui fut, pendant dix-huit ans au moins, le serviteur et l'aide du grand patron de l'atelier de la rue des Filles-Dieu, Jean de Chartres.

Ateliers provinciaux. — L'influence de cet art tourangeau rayonna au loin, d'autant plus naturellement que, dans toutes les provinces, les mêmes causes générales se firent sentir efficacement à peu près à la même heure, rencontrant çà et là de plus ou moins tenaces résistances de la part des vieux ateliers. On pourrait citer, dans le premier quart du xvie siècle, en Bourbonnais, dans le Morvan, le Berry, le Nivernais, le Forez, en Bourgogne, en Dauphiné, dans le Quercy, la Normandie, la Gascogne, le Poitou, le Languedoc, le Rouergue, beaucoup d'œuvres (et nous en avons déjà mentionné plusieurs) où se reconnaissent les mêmes tendances, les mêmes aspirations inégalement réalisées au naturel souriant, au réalisme aimable. A la Bénissons-Dieu, un Père Éternel coiffé de la tiare a déjà reçu les premiers reflets de l'idéal nouveau; dans la même église, une Sainte Anne, en parenté avec celle de Chantelle, inférieure toutefois dans la figure de la Vierge qui tenait le petit Enfant, se rattache à la série iconographique des *Anna Selbtritt*, très nombreuse en Allemagne. Une Sainte Anne de la chapelle du lycée d'Autun, plus massive, encore « bourguignonne », servirait très bien à montrer, par comparaison, la courbe de l'évolution d'un atelier à l'autre et, si l'on osait dire, de l'idéal « slutérien » à l'idéal « colombien ». On constaterait aussi dans le grand retable, donné à la cathédrale Saint-Lazare par Jehan Charvet, receveur pour le roi au bailliage d'Autun, comment, sous l'action des idées nouvelles, l'ancienne manière s'adoucit. C'est le 26 février 1511 que le chapitre accorda à Jehan Charvet une place pour construire sa chapelle; il fit commencer les travaux aussitôt après, mais n'y fut inhumé à côté de sa première femme, N. Arbaleste, que le 22 juillet 1515. Le retable est encore tout gothique de décor avec sa belle console à feuillages et ses montants à pinacles ajourés abritant des statuettes de saints (fig. 410). Les douze sibylles au linteau supérieur sont alignées de chaque côté de l'Enfant assis sur les genoux de sa Mère; à l'arbre qui se dresse dans le champ du haut relief, entre Jean et la Madeleine, sont suspendus deux écus, l'un aux armes de Charvet, l'autre partie de Charvet et d'Arbaleste. Il est peu d'œuvres aussi importantes et aussi caractéris-

tiques pour l'histoire de l'évolution de la sculpture française, ici un peu tardive, dans un milieu provincial tenacement fidèle à d'antiques traditions, mais touché par l'idéal nouveau et l'exprimant même, dans les figures du Christ et de la Madeleine, avec une bonne volonté un peu excessive et doucereuse. La même tendance se manifeste dans une jolie Sainte Anne, du temps de Louis XII, conservée à la cathédrale de Bordeaux (fig. 411) et qui participe à la fois de l'esprit du xve et du xvie siècle.

A Moulins, à Aigueperse, à Saint-Honoré-le-Chatel, à Saint-Marcel-d'Urfé, à Montluçon, au Musée du Louvre, il faudrait étudier une série de Vierges ou de Saintes qu'on pourrait situer entre la Vierge de l'Hôpital-sous-Rochefort (voir fig. 407) et celle de Saint-Galmier plus compliquée déjà et se rattachant à la manière des continuateurs de l'atelier de Michel Colombe sous le règne de François Ier, et c'est à la fin de cette série que se placerait la petite Vierge récemment acquise par le Louvre et dont le costume à crevés et le style plus maniéré révèlent l'époque relativement tardive (fig. 412).



Phot. de la Comm. des M. H

Fig. 411. — Sainte Anne et la Vierge. Cathédrale de Bordeaux.

Entre Bourgogne et Champagne, à Sens, un monument, malheureusement ruiné, dont il ne reste que quelques débris avec le retable qui l'accompagnait dans une chapelle de la cathédrale, aurait été un document de premier ordre pour cette histoire dont tant de témoins sont détruits, c'est le tombeau que l'archevêque Tristan de Salazar (1475-1519) fit élever soit à la fin du règne de Charles VIII, soit plus probablement sous Louis XII, à son père mort en 1479 et à sa mère. Le retable qui faisait face au tombeau est encore en place; une des trois statues (celle de saint Jean-Baptiste) a disparu; la Vierge et saint Étienne restent debout dans une charmante décoration gothique; Marie, moins fine que les madones tourangelles, les rappelle ou les annonce pourtant; elle garde encore, dans son visage d'expression pourtant plus grave, quelque parenté avec la Vierge plus rustique de l'Hôpital-sous-Rochefort et aussi avec certaines Vierges champenoises. Un dessin de Gaignières permet de restituer à peu près l'imposant ensemble

du monument; un priant de marbre blanc était agenouillé sur une haute plate-forme de marbre noir de Dinant, soutenue par des colonnes, formant dais et abritant le tombeau proprement dit. Il est probable que deux gisants y étaient étendus.

En Normandie, où Gaillon fut une des premières et des plus influentes places fortes de l'invasion ultramontaine, la production, de Verneuil à Gisors, de Caen à Rouen, de Louviers à Fécamp (où l'abbé Antoine Bohier avait importé, comme nous verrons, toute une collection d'œuvres italiennes), fut singulièrement active et diverse. L'art régional ne subit pourtant pas l'action tyrannique des maîtres italiens et, jusqu'au milieu du xvie siècle, l'évolution s'y accomplit normalement dans le sens et l'esprit des traditions françaises. L'atelier de Verneuil, ou plus exactement les imagiers qui y furent attirés et qui s'y succédèrent jusqu'à l'arrivée de Gabriel Lhoste, tailleur d'images, membre de la Confrérie de l'Assomption et « roi de la Confrérie » en 1558, ont laissé, de l'extrême fin du xve siècle au milieu du xvie, une série d'œuvres de grande valeur, parmi lesquelles la *Mise au tombeau* de la Madeleine et la *Pietà* de Notre-Dame, les belles statues de saint Denis, de sainte Suzanne, celles de saint Christophe, de saint Martin, de saint Jacques. A côté de ces maîtres ouverts à toutes les idées de leur temps, on trouverait, dans une série de statues archaïsantes comme la Vierge de Besneray, la preuve que des imagiers ruraux prolongèrent jusqu'en plein xvie siècle, avec une obstination assez gauche d'ailleurs ou plutôt avec une inconsciente ignorance, les traditions du xve et même du xive siècle; — mais à Évreux, à Vains (où se conserve une belle statue de saint Léonard du temps de Louis XII que M. de Beaurepaire rattache aux ateliers de Caen), à Rouen, il y eut, après l'expulsion des Anglais, une reprise d'activité artistique qui s'accentua encore au début du xvie siècle, quand Roulland Le Roux, neveu de l'architecte de la tour de Beurre, construisit de 1507 à 1514, grâce au concours financier du cardinal d'Amboise et du chapitre, le grand portail de la cathédrale. M. le chanoine Porée a publié une note du 6 juillet 1512 avertissant Roulland Le Roux de renoncer à un travail trop fin de sculpture qui, outre qu'il risquait d'exiger trop de temps, entraînait la fabrique en des dépenses excessives — et vaines, l'élévation de ces sculptures ne permettant pas d'en apprécier la finesse.

C'est pour le tympan de la porte centrale que l'imagier Pierre des Aubeaulx, — fils du Raymond des Aubeaulx qui avait travaillé en 1486 sous la direction de Guillaume Pontif aux statues de saint Jacques et de sainte Catherine au portail des libraires, — exécuta l'arbre de Jessé. Il venait d'achever à Saint-Gervais-et-Saint-Protais de Gisors, avec l'aide de Pierre Lemonnier, Mathurin Delorme et Jean de Rouen,

un *Trépassement de la Vierge* détruit en 1794, qui comprenait plus de vingt figures. Millin les jugeait d'un « choix de dessin médiocre », mais « d'expressions variées et en général remplies de vérité ». « Le sculpteur, ajoutait-il, a jugé à propos d'habiller ses personnages comme les prêtres d'aujourd'hui, avec des chapes, des chasubles et des tuniques, de leur faire tenir des croix, des bénitiers, des goupillons et des encensoirs ». A partir de 1513, des Aubeaulx travaillait à l'arbre de Jessé (pour lequel il toucha 500 livres), aux statues de la façade et aux statuettes des prophètes, sibylles, anges et chérubins des voussures. Pour cette partie du travail, il eut des collaborateurs et compagnons, Pierre Dulis, Jean Théroulde, Richard Le Roux, Nicolas Quesnel, Denis le Rebours. Parmi cette multitude d'effigies, dont un grand nombre furent mutilées en 1562 par les iconoclastes huguenots, il y avait vingt statues d'archevêques de Rouen. La perte du Saint Romain sculpté par Pierre des Aubeaulx pour le trumeau de Notre-Dame, offert par le chanoine Louis d'Estouteville et payé par lui 37 livres, fut particulièrement déplorable.



Fig. 412. — La Vierge et l'Enfant. (Musée du Louvre.)

Georges Ier d'Amboise avait laissé deux mille écus d'or soleil pour « faire sa tombe de marbre dans la chapelle de la Sainte-Vierge ». Le monument, commencé cinq ans après sa mort, en 1515, est l'un des plus instructifs à étudier pour cette période. Les chanoines s'adressèrent d'abord à un Tourangeau, ou plutôt à un architecte de Tours, Pierre de Valence, qui devait, avec son atelier, être chargé de la sépulture; mais il refusa, et ce fut, à son défaut, Roulland Le Roux, maître de l'œuvre de la cathédrale et du palais de justice, qui eut la direction générale. Le principal ouvrier fut Pierre des Aubeaulx, aux gages de vingt sols par jour pour lui et son domestique; à côté de lui, des Italiens, venus de Gaillon, furent employés à l'ornementation, et plusieurs autres imagiers, recevant de six sols et demi à sept sols et demi par jour, Regnault Therouyn, André le Flamant, etc. Aussi l'œuvre est-elle, à l'analyse, assez composite. Le priant paraît bien être de la main de des Aubeaulx, et celui-ci même, d'après une communication de M. Maurice Alline, aurait exécuté également, entre 1521-1522, la statue de Georges II d'Amboise, le neveu du fondateur, qui fut modifiée vingt ans après par la substitution d'une tête moins

jeune, plus conforme à la ressemblance du prélat vieilli. De plus, Georges II, étant devenu cardinal en 1545, demanda, dans son testament, qu'on lui fît élever une « nouvelle portraiture de priant », s'en rapportant d'ailleurs « à la preudhomie et conscience » de ses exécuteurs testamentaires. Ceux-ci se seraient contentés de faire opérer les changements de costume strictement nécessaires et — conservant toute la partie inférieure de la statue jusqu'au-dessous du genou et le coussin, la tête déjà refaite en 1542 dans un marbre de nature différente et les mains, — ils auraient simplement fait refaire ou compléter, avec des morceaux adaptés, le reste de l'orant. Le résultat de ces remaniements successifs, s'ils se passèrent comme M. Alline croit pouvoir le démontrer, aboutirent en tout cas à une œuvre qui reste fort médiocre à côté de la statue de Georges Ier.



Fig. 413. — La Tempérance.
Statuette du tombeau des cardinaux d'Amboise.
Cathédrale de Rouen.

Autour des deux priants se déploie la plus luxuriante décoration. Au-dessus de la plate-forme de marbre, et contre la paroi où ils sont agenouillés, c'est un bas-relief pittoresque de Saint Georges combattant le dragon, et, dans leurs niches décorées d'arabesques, des statuettes de saintes et de saints. Au-dessous, sur le soubassement, les Vertus (fig. 413) alternent avec des pleurants encapuchonnés — et l'on y retrouve, comme dans la statuette de la Vierge nichée près de la tête de Georges Ier, à quelques détails de costume près, d'incontestables réminiscences de l'atelier de Michel Colombe. Dans la partie supérieure enfin, dont le couronnement évoque le souvenir de la décoration lombarde, les Apôtres par deux alternent avec des statuettes de saintes et de saints.

Nous verrons comment, en Picardie, la résistance à toute imitation italienne se prolongea fort avant dans le xvie siècle.

La féconde et foisonnante école champenoise était au même moment en pleine activité. Ses derniers historiens, MM. R. Kœchlin et Marquet

de Vasselot, ont analysé, avec une minutieuse et ingénieuse attention, les textes et les œuvres arrivés jusqu'à nous, sans pouvoir malheureusement établir des uns aux autres des points de repère certains et obligés de laisser dans l'anonymat presque toutes les statues qu'ils avaient entrepris de classer. Un grand nombre avaient subi, à l'époque révolutionnaire, des déménagements successifs, placées en dépôt à la cathédrale, à Notre-Dame, aux Nonnains, à Saint-Loup, pour être ensuite attribuées à diverses églises de Troyes, où leur présence aujourd'hui n'est pas du tout un certificat d'origine. A force de patiente critique, les auteurs de la *Sculpture à Troyes et dans la Champagne méridionale* sont parvenus à répartir par groupes homogènes tant de monuments dispersés et, de la période encore « gothique », c'est-à-dire exempte de toute influence ultramontaine, à l'italianisme, ils ont apporté dans l'histoire de ces ateliers autant de précision que le permettait l'état actuel des choses. La personnalité de maîtres tels que Jacques Bachot (que nous avons vu intervenir de façon assez inattendue dans le tombeau des Poncher), Jean Gailde, Nicolas Haslin, reste encore fort voilée, et ce n'est qu'avec de grandes hésitations que l'on propose d'attribuer à Jean Gailde certains détails décoratifs du *Jubé de la Madeleine* dont il dirigea l'exécution de 1508 à 1517; à Nicolas Haslin, quelques autres morceaux du même jubé, les retables de Sirey (aujourd'hui au South Kensington) et de Cresantignes — et la belle *Visitation* de l'église Saint-Jean. Nous avons eu l'occasion déjà de faire allusion à l'atelier de la Sainte Marthe, ainsi désigné d'après son principal chef-d'œuvre, si grave d'inspiration, si pittoresque d'arrangement, et à qui revient l'honneur de morceaux comme la *Pitié* de Bayel, la *Mise au tombeau* de Chaource (1515), les *Donateurs* de Saint-Nicolas de Troyes, et un peu plus tard, déjà d'inspiration moins simple, le *Sépulcre* de Villeneuve-l'Archevêque (1525) et le retable de Rumilly-les-Vaudes (1533). Une série de Vierges, dont celle de l'Hôtel-Dieu de Troyes serait la plus ancienne, est particulièrement expressive des tendances qui, en Champagne comme en Touraine, se firent jour dans le premier quart du XVIe siècle. Ce que Taine a écrit du paysage champenois, où « tout est moyen, tempéré, plutôt tourné vers la délicatesse que vers la force..., avec un air de finesse et d'agrément », pourrait s'appliquer à l'art comme au pays. Les imagiers cham-



Fig. 414. — Vierge champenoise. (Musée du Louvre.)

penois excellèrent dans les figures féminines, sérieuses et exquises. Dans le groupe constitué par MM. Kœchlin et Vasselot, des Vierges de Brienne-la-Vieille, Vaudes (entre Troyes et Bar-sur-Seine), Saint-Remy-sur-Barbaise, etc., une Vierge nouvelle, aujourd'hui au Musée du Louvre (fig. 414), est venue prendre place, « de grâce familière et d'allure modeste », comme ses sœurs, d'attitude presque pareille, mais sans rien d'automatiquement répété. A Brienne-la-Vieille, la Vierge tient l'Enfant assis sur ses deux mains et adossé à son côté gauche; à Saint-Remy-sur-Barbaise, elle l'a endormi et doucement posé sur son épaule comme sur un oreiller; à Vaudes, le petit Jésus joue avec des anges qui font cortège à sa mère; à Saint-Pantaléon, Marie, de costume et de visage d'ailleurs assez différents, porte l'Enfant sur son bras droit et lui fait comme un parapet de son bras gauche. Dans la Vierge du Louvre, le petit Jésus rappelle celui de Saint-Pantaléon; sa mère le tient sur l'avant-bras gauche dans un pli de son manteau, et de la main droite elle accompagne le geste de bénédiction ébauché par l'Enfant. Ce qui reste de l'ancienne polychromie ajoute au charme de cette Madone une grâce nouvelle. Quelques tons bleus et rouges aux trois quarts effacés sur les vêtements, une patine discrètement ambrée sur le visage, l'animent sans l'alourdir. Pour la ressemblance et l'expression morale, elle est bien la sœur de toutes les Vierges auxquelles nous avons déjà appliqué ce vers de La Fontaine, leur compatriote :

Le bon cœur est chez vous compagnon du bon sens,

et que l'on pourrait s'imaginer, avec quelques légères retouches, mais sans profanation, — leur divine fonction maternelle une fois accomplie et leur lourd manteau déposé, — « légères et court vêtues », vaquant aux soins du ménage, en « cotillon simple et souliers plats ».... Elles sont de la race dont nos artistes peuvent tirer tour à tour des Perrettes, des Jeanne d'Arc et des Madones.... Il y eut, au début du XVI[e] siècle, en Champagne comme sous le ciel indulgent de Touraine, une saison printanière et exquise où la simple nature, la bonne grâce et le bon goût s'épanouirent aux jardins de l'art français.

Mais ce moment fut court autant que délicieux, l'influence croissante de l'art ultramontain y introduisit des nuances nouvelles. On les pressent déjà dans la Vierge de Vendeuvre, la Sainte Barbe de Villemaur — surtout dans la Vierge de Saint-Léger, un peu postérieure, qui a donné son nom à l'atelier d'où sortirent les Vierges du Breuil-sous-Orbais, Saint-André-les-Troyes, Saint-Ayoul de Provins, les anges musiciens de Saint-Ayoul, l'*Apparition du Christ à la Vierge* de Vallant-Saint-Georges.

L'atelier des Juliot est connu par des documents nombreux, mais qui ne s'appliquent presque jamais à des œuvres encore existantes. — L'ita-

lianisme d'ailleurs est déjà là et il fait, comme nous verrons, son entrée désormais conquérante avec un collaborateur du Primatice à Fontainebleau, Dominique Florentin, qui vint en Champagne, de 1540 à 1544, appelé par des commandes et aussi par le fait des Champenois qui avaient été attirés vers le célèbre atelier établi au château de François Ier. — Mais avant d'aborder l'histoire de cette période, il nous faut consacrer au rôle et aux œuvres des premiers Italiens venus en France aux temps du roi René, de Charles VIII et de Louis XII, une étude plus attentive, voir ce qu'ils apportèrent, comment se fit la propagande de l'esthétique nouvelle.

Les sculpteurs italiens en France. — Nous avons pu, sans nommer un seul Italien, suivre jusqu'au premier quart du xvie siècle l'évolution de la sculpture proprement française, parce qu'en réalité, dans son esprit, dans sa marche progressive et logique, dans sa technique, dans son adaptation aux idées et aux mœurs comme pour satisfaire aux besoins profonds de sa clientèle nationale, elle n'avait eu rien à emprunter à l'art ultramontain. A partir de la fin du règne de Louis XII, et surtout des premières années de celui de François Ier, les choses commencèrent de changer; ce ne furent plus seulement quelques détails de décoration, un renouvellement partiel de la grammaire ornementale que l'on demanda aux étrangers. Pour contenter le goût changeant des Mécènes de plus en plus épris de nouveauté, la statuaire elle-même allait, sous la sollicitation de la mode et l'apport de modèles inédits, modifier ses canons, son idéal — et même, si l'on peut dire, sa hiérarchie. Elle devait, en effet, en venir à ne plus considérer l'art religieux comme son principal, sinon son unique client; l'effort des artistes et leur ambition allaient être sollicités vers d'autres pensées et, par conséquent, d'autres formes.... Il eût été d'ailleurs bien difficile de pressentir, à l'arrivée des premiers émissaires de l'italianisme, quelles allaient être pour l'art français les suites de cette rencontre. C'est que, d'une part, ces premiers occupants appartenaient à un milieu très spécial, et que, d'autre part, les années qui suivirent, et qui vont à peu près de la mort de Donatello à celle de Raphaël ou à la prise de Rome, ne furent pas moins décisives, au point de vue de l'évolution des idées et du goût, de l'autre côté des Alpes.

Il n'y a pas lieu de revenir ici sur les contacts antérieurs des maîtres français et italiens. Tant que la grande unité de la civilisation chrétienne médiévale les maintint les uns et les autres au service d'un même idéal, leur art ne différa que par des nuances d'expression, leur action et réaction réciproque ne furent que très superficielles; même chez les miniaturistes du duc de Berry, l'intervention d'une main ou d'une influence italienne n'altère pas le fond de la langue pittoresque.

Déjà l'aventure de Jean Fouquet, au milieu du xve siècle, avait été

plus significative. Il resta certes de son pays et, dans le tréfonds de sa conscience artistique, Tourangeau et Français comme devant; mais les architectures toutes neuves que lui révéla l'Italie de Brunellesco et de Leo Battista Alberti émurent vivement sa curiosité et son intérêt; elle l'amusèrent sans doute plus qu'elle ne le troublèrent, mais il ne les oublia plus et, pareillement, de sa rencontre avec Fra Giovanni de Fiesole il garda tout de même une impression encore reconnaissable dans quelques détails des Heures d'Étienne Chevalier.

L'apparition officielle des Italiens dans la sculpture française date du roi René. Quand il revint de sa malheureuse expédition de Naples en 1442, René s'arrêta à Florence; il y fut fêté par la Seigneurie, se lia avec les Pazzi, conféra à l'un d'eux la chevalerie et, quelques années plus tard, il reçut d'eux l'écusson de ses armes magnifiquement modelé et émaillé par Luca della Robbia. Il n'est pas vraisemblable qu'il ait pu dès lors connaître, dans l'atelier de Brunellesco (architecte des Pazzi), le jeune Francesco Laurana, ce Dalmate que Filarète avait signalé comme *bonissimo scultore*. A cette date, il est à peu près certain, si mal renseignés soyons-nous sur la période de ses années d'apprentissage et de début, que Laurana n'était pas encore à Florence. C'est seulement d'ailleurs une vingtaine d'années plus tard que René l'appela auprès de lui, sans doute sur la désignation d'un des Napolitains ralliés au parti angevin, comme son fidèle Jean Cossa. En 1458, en effet, s'était disloqué l'atelier occupé au Castel Nuovo pour le compte du roi Alphonse d'Aragon et qui comprenait entre autres sculpteurs, avec Francesco Laurana et Pietro da Milano, Isaïe de Pise, Paolo Romano, Antonio de Pise, Domenico Gagini. C'est avec Domenico Gagini que Laurana y était venu prendre rang, après avoir participé aux travaux de la chapelle Saint-Jean-Baptiste à la cathédrale de Gênes, motif tout « brunelleschien », inspiré de la chapelle des Pazzi, mais interprété par des Lombards. Rien n'est plus difficile que de déterminer la part de chacun de ces artistes dans l'exécution des sculptures de l'arc triomphal du Castel Nuovo. Les admirateurs d'Isaïe de Pise qui, à Rome, célébraient en prose et en vers son génie, lui attribuaient toute la gloire de cet ouvrage (voir page 207, fig. 148 et page 210). C'est au contraire à Pierre de Milan que l'épitaphe de celui-ci en faisait honneur, mentionnant le titre de chevalier qu'il avait reçu du roi, *ob triomphalem arcis novæ arcum solerter structum* et M. de la Tour a identifié, en effet, Pietro da Milano avec le Pietro di Martino qui fut le maître de l'œuvre du château des Aragon à partir de 1466. Enfin un document, postérieur il est vrai de plus d'un demi-siècle à l'achèvement des travaux, citait Francesco Laurana comme le principal auteur du même monument (*fatto a tempo del Re Alfonso per mano di Francesco Schiavone, opera per quei tempi non mala*). C'est le

jugement, un peu dédaigneux jusque dans l'éloge, d'un homme du XVI[e] siècle pour une œuvre du *quattrocento*.

Il serait trop long d'entrer ici dans les interminables discussions qui ont été engagées sur l'attribution à l'un ou à l'autre des collaborateurs des différentes parties du travail. Parce que le cortège triomphal sculpté dans la partie supérieure de l'*arco* se déroule sur un fond d'architectures, on a proposé d'y reconnaître la main de Laurana par analogie avec les fonds du *Portement de Croix* qu'il devait sculpter à la fin de sa carrière pour le roi René; mais deux mains différentes, sinon trois, sont intervenues dans l'exécution de cette frise triomphale et l'atelier des Gagini avait aussi l'habitude d'étoffer d'architectures les fonds de ses bas-reliefs, comme il paraît à la chapelle Mastrantonio à Palerme (où Laurana, d'ailleurs, collabora encore, après son premier séjour en France, avec Domenico). En réalité, voici, au plus court, ce que nous savons de lui. De 1461 à 1466, il est en France auprès de René et nous ne connaissons de ce premier séjour que les médailles déjà mentionnées (pages 149-150). Pendant ce même temps, et dans les mêmes conditions, Pietro da Milano exécute la série des médailles précédemment citées (*ibid.*), plus quelques statues des saints et saintes de la Baume dont le roi René pratiquait la dévotion, en Lorraine comme en Provence, et pour lesquelles il avait fait ériger, près de Bar-le-Duc et de son château d'Angers, une chapelle de « la Baumette ». Toutes les œuvres de sculpture de Pietro da Milano sont perdues, sauf peut-être un bas-relief représentant un combat de chiens, retrouvé à Bar-le-Duc et que les textes permettent de lui attribuer. Quant au beau buste de Ferdinand d'Aragon, roi de Naples (musée du Louvre) (fig. 415), il faudrait, pour décider de son attribution encore hypothétique, pouvoir le confronter avec une sculpture en ronde-bosse irrécusablement de la main de Pietro da Milano — et ce document, cet argument décisif nous fait défaut.

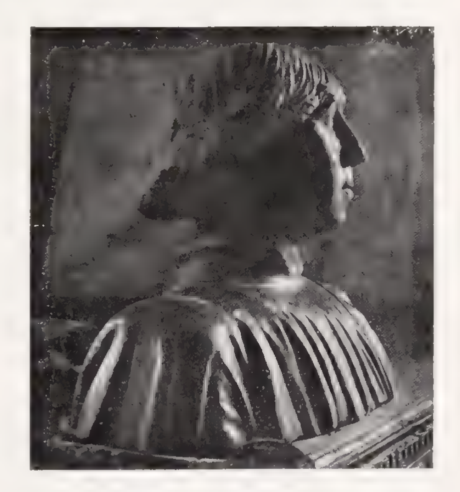


FIG. 415. — Buste de Ferdinand d'Aragon attribué à Pietro da Milano.

En somme, de ce premier passage des deux Italiens, autant que nous pouvons en raisonner sur ce qui nous a été conservé de leur œuvre, il restait en France, au revers de quelques médailles, un type d'architecture bramantesque et trois ou quatre figures allégoriques d'inspiration classique, dont il ne semble pas que l'art contemporain français ait été le moins du monde influencé. Pietro da Milano, vers 1466, quittait la France

sans esprit de retour et mourait quelques années après. Laurana y revint, pour y rester jusqu'à sa mort, après un séjour de cinq ou six ans en Sicile et à Naples. C'est pendant ces années d'Italie qu'il exécuta cette série de bustes et de statues de Madones, dont celle de Noto est, en même temps que le chef-d'œuvre, la seule qui porte sa signature. Sur la foi de ce témoignage, considéré comme irrécusable, il a bien fallu lui rendre tous ces bustes d'Éléonore et de Béatrice d'Aragon, dont la *Femme inconnue*, « aux yeux baissés », du Louvre (v. p. 150, fig. 110), est la sœur jumelle et que l'on a longtemps attribués à Desiderio da Settignano. La Madone de Noto, avec ses yeux mi-clos, son fin visage aux lèvres minces, son expression de tendresse frêle et mélancolique, est comme le type idéalisé de ces portraits et l'on ne s'attendait guère à voir le réalisme de Laurana, de l'auteur des médailles, assez médiocres en somme, du roi René et de Jeanne de Laval, s'élever à tant de délicatesse, de charme et de subtilité.

Il revint donc en France, riche d'un idéal nouveau, et dès son retour fut occupé à des travaux plus importants. Il semble bien qu'il est l'auteur du tombeau du frère de René, Charles IV d'Anjou, comte du Maine, qui lui avait inspiré une de ses plus jolies médailles, conservé dans le chœur de la cathédrale du Mans. Le prince mourut en 1472; à cette date, Laurana est encore en Italie; en 1474, des documents prouvent sa présence à Naples et c'est en 1475, au plus tôt, qu'il put être de nouveau en France. Le tombeau de Charles d'Anjou aurait donc été sa première œuvre après son retour. Il est tout Italien d'inspiration et marque vraiment dans la sculpture funéraire française le début de la « Renaissance ». Bien des années se passeront encore avant qu'une tombe soit faite, de main française, conformément à ce modèle, avec ses enfants nus supportant le cartel et ses moulurations tout « à l'anticque ». Le gisant lui-même, dans son armure, a les mains croisées à plat sur l'abdomen et non pas jointes sur la poitrine dans l'attitude de la prière, selon la coutume française.

De 1477 à 1483, des actes authentiques montrent Laurana domicilié à Marseille; il y est marié avec la fille d'un peintre napolitain devenu citoyen marseillais; il marie sa fille, à qui le roi René fait allouer une belle robe pour sa noce, à Jean de la Barse, peintre d'Avignon — et il est chargé, en collaboration avec Tomaso Malvito da Como, de l'exécution du nouvel autel ou retable de la chapelle Saint-Lazare, dotée à cet effet, en 1475, par Jacques de Ramesan, riche Marseillais, maître d'hôtel du roi René. Ici encore la part de chacun des collaborateurs est bien difficile à délimiter. Les œuvres postérieures de Tomaso Malvito (monument du cardinal de Caraffa à Naples, par exemple), prouvent qu'il était capable de tout autre chose que de travaux de simple ornemaniste et qu'on lui faisait tort en ne lui attribuant que les pilastres de Saint-

Lazare. Ces pilastres d'ailleurs ne sont pas pareils et il semble bien que chacun des collaborateurs en ait eu sa part. Quant aux statues, on peut conclure — par comparaison d'une part avec la Madone de Messine et de l'autre avec les saintes femmes du *Portement de croix* d'Avignon, — que la Sainte Marthe et la Sainte Madeleine de Marseille sont certainement de la main de Laurana.... Mais, si le *retable de la Tarasque* de Saint-Sauveur d'Aix n'avait été érigé dans la sacristie des grandes Carmes, par Urbain Aigosi, en 1470, c'est-à-dire en l'absence de Laurana, un amateur du jeu des attributions n'aurait-il pas été tenté de reconnaître quelque parenté entre la Sainte Marthe ou la petite Vierge que l'on dit pourtant d'origine « bourguignonne » et les figures de Laurana? Des artistes d'origines très diverses étaient groupés et voisinaient autour du roi René ; il y en avait du nord et du midi : il y avait Pierre Fouquet ou Foulquet, « lapicide » habitant Aix, qui fit en 1484 le tombeau de Charles III de Provence, successeur de René, suivant un modèle fourni, « et le plus richement possible », avec deux anges à la tête et deux lions aux pieds de la statue du prince ; Etienne Audinet, *ymaginarius lapidis et fustis*, *sculptor ymaginum*, originaire du diocèse de Cambrai ; Jacotin d'Avignon, qui taillait une *Annunciade* et un *Saint Jérosme* « pour la bastide du Roi, lez Marseille » ; d'autres encore dont toutes les œuvres sont perdues. Des échanges d'influence se firent sans doute entre ces maîtres et ces ateliers cosmopolites. Quant au roi lui-même, ses goûts, en dépit de ses voyages d'Italie, étaient restés plutôt septentrionaux et conformes à la *maniera di Flandria*.



Phot. de la Comm. des M. H.

FIG. 416. — Retable de la Tarasque.
Cathédrale de Saint-Sauveur, Aix-en-Provence.

La dernière œuvre dûment authentiquée que nous ayons de Laurana est le grand bas-relief du *Portement de croix* que le roi René lui commanda

pour les Célestins d'Avignon. Les comptes récemment publiés par M. l'abbé G. Arnaud d'Agnel montrent quel intérêt le roi apportait à ce travail, à cette *Notre-Dame de l'Espasme où il y a plusieurs ymaiges de Notre-Dame et des Maries.* A plusieurs reprises, il fait venir son sculpteur « par devers lui »; il suit de près l'exécution et, à partir de 1478 jusqu'à sa mort (1480), les paiements se multiplient « pour l'ouvraige du grant autel des Célestins d'Avignon ». Une longue et dévote inscription postérieure à la mort de René, et dont un fragment avec les écussons de Sicile et Lorraine est au Louvre, en consacrait l'intention toute pieuse.

On y trouve brusquement juxtaposés le réalisme le plus brutal et quelques figures de femmes qui rappellent, et dont une même reproduit presque exactement la jolie tête de la Madone de Messine. Au fond du bas-relief se déroule un panorama de ville, avec de belles silhouettes architecturales rappelant celles de l'*arco trionfale* de Naples et de la chapelle Mastrantonio de Palerme; le cortège qui accompagne le Christ sur la voie douloureuse débouche perpendiculairement de la ville et au moment d'évoluer au premier plan, rencontre, dans le groupe des saintes femmes, la Vierge qui défaille (Notre-Dame de l'Espasme, comme s'expriment les comptes). Le réalisme à la fois violent et caricatural des bourreaux, la belle tête douloureuse et résignée du Christ, le groupe pathétique des saintes femmes présentent, résument et confrontent, sous tous ses aspects et ses contrastes, le talent de Francesco Laurana, qui travaille ici, on peut le dire, tout à fait selon le cœur du roi, son patron.



Phot. Giraudon.

Fig. 417. — Francesco Laurana : Portement de Croix. Avignon.

Est-ce à lui qu'il faut attribuer aussi le tombeau de Jean Cossa, ce Napolitain inféodé au parti de René et qui lui fut obstinément fidèle, conservé à Sainte-Marthe de Tarascon? C'est très vraisemblable. Mais l'intervention de Tomaso Malvito, tout au moins dans la décoration, est aussi probable.

La vie de Laurana se prolongea encore quelques années : il mourut à Avignon où sa fille le fit enterrer dans la chapelle de la « Belle Vierge »,

aujourd'hui détruite. On lui attribue, par analogie avec quelques-unes de ses figures de femme, une série de masques funéraires, retrouvés ou conservés à Aix, à Bourges, au Puy-en-Velay, à Berlin et dans quelques musées et collections particulières, et ces attributions, vraisemblables pour trois ou quatre, restent pour les autres assez hypothétiques.

Entre cette première « fournée » d'Italiens et ceux que Charles VIII devait ramener de son expédition, un autre médailleur paraît avoir joué à la cour de France un rôle décisif. Par ses relations, d'abord avec la Cour de Bourgogne d'où il passa au service de Louis XI, surtout par sa situation rapidement accrue auprès de Charles VIII, pour qui il composa une histoire depuis Priam jusqu'à Louis XI et à qui il fit faire des vers latins, par ses amitiés avec les Briçonnet, les Bohier, tous les futurs Mécènes de la Renaissance, par son rôle dans les ambassades qui précédèrent l'expédition d'Italie, Jean de Candida fut admirablement placé pour répandre, auprès de ceux qui en furent les premiers grands protecteurs, le goût des choses d'Italie. On peut dire qu'il fut le fourrier de tous ceux qui allaient venir à la suite de Charles VIII et de Louis XII.

S'il fallait juger des impressions esthétiques des Français par celles que l'auteur de la Chronique officielle de l'expédition, André de la Vigne, consigna dans les pauvres vers de son *Vergier d'honneur*, il y aurait beaucoup à reviser dans les enthousiasmes rétrospectifs que la littérature leur a généreusement prêtés. A Pise, sans doute, on fut assez vivement impressionné par l'ange du Jugement au Campo Santo; à Florence, le palais Médicis étonna Commynes comme « la plus belle maison de citadin ou marchand, la mieulx pourvue que de nul homme de son estat »; à Sienne, on ne passa pas sans remarquer l'église cathédrale,

Tout estoffée de marbre blanc et noir,
Haulte en tout sens, ample, large, profonde,
Et belle autant qu'il n'en est point au monde;
Conclusion : c'est un très beau manoir!

mais il ne me semble pas que le roi et sa suite en aient été aussi vivement touchés que de la beauté des dames de la ville : *Carolus audita mulierum Senensium venustate dixit se illas cupere videre.* A Rome,

En devisant se vint tout bellesment
Voir la place qu'on nomme Colisée
Qui est si grant et si bien divisée
Qu'en six palais de Paris tant pour tant
Comme il me semble de pierre n'a autant.

et nos gens observent simplement que le château Saint-Ange est construit « par artifice merveilleux et estrange », en pierre.

Voilà la qualité moyenne de leurs impressions : elles ne sont pas de

celles qui bouleversent une âme et renouvellent un art! A Naples, la beauté du pays, l'enchantement des jardins, la splendeur du Castel Nuovo émurent Charles VIII d'une émotion plus directe et moins conventionnelle. André de la Vigne lui-même s'échauffe à décrire ce « lieu de plaisance confit », ses « jardins plaisants et fleuris », son parc « beaucoup plus grand que le bois de Vincennes », ses fontaines et petites rivières

Pour s'esjouyr et à la fois s'esbattre
Où sont ymaiges anticques d'alebastre,
De marbre blanc et de porphyre aussi.

Le cardinal Briçonnet déclarait dans une lettre à la reine que c'était là « ung paradis terrestre », et tel, d'après un autre témoin dont Benj. Fillon a publié la lettre, que « le beau parler de maistre Alain Chartier, la subtilité de maistre Jehan de Meun et la main de Fouquet ne sauraient dire, escrire, ne paindre. » Et Charles VIII lui-même, le 18 mars 1495, écrivait à son beau-frère Pierre de Bourbon : «... Sur ma foy, il me semble qu'il n'y faille que Adam et Eve pour en faire un paradis terrestre, tant ils sont beaulx et plains de toutes bonnes et singulières choses, comme j'espère vous en compter mais que je vous voye. Et avecque ce, j'ay trouvé en ce pays les meilleurs paintres,... pour faire aussi beaux planchiers qu'il est possible et ne sont des planchiers de Bauxe, de Lyon et d'autres lieux de France en rien approchant de beaulté et richesse ceux d'icy, pourquoi je m'en fourniray et les mèneray avecques moy pour en faire à Amboise ».

Il rapporta dans ses bagages, dont une partie resta sur le champ de bataille de Fornoue, un énorme butin. Dans l'inventaire d'Anne de Bretagne publié par M. Leroux de Lincy, on rencontre beaucoup de portraits et tableaux avec la mention qu'ils ont été rapportés de Naples ou qu'ils sont à la mode italienne, — et les manuscrits grecs des rois aragonais, l'incomparable collection de livres manuscrits et imprimés réunis par Alphonse le Magnanime, Ferdinand Ier, par son fils Ferdinand II et par le cardinal d'Aragon, transportés à Amboise, constituèrent le premier noyau du fonds grec de la Bibliothèque Nationale.

Charles VIII, avec les œuvres d'art, ramena des artistes. L'état de paiement publié par Montaiglon comprend à vrai dire des ouvriers, des artisans et spécialistes de toutes catégories ; il y a des « ouvriers de maçonnerie », des « deviseurs de bastiments », des « paintres et enlumineurs », des « ouvriers de planchiers et menuisiers de toutes couleurs », des « faiseurs de hardes», de « journades », d' « habillements de dames à l'ytalienne de toutes sortes », des « découppeurs de velloux à l'ytalienne servant aux habillements des dames », et aussi des gardiens de perroquets, de « papegaulx », et à côté d'un « ouvrier de broderie » et de sa

femme « ouvrière de chemises à la façon de Cathalongne », « Johannes Lascaris, docteur des pays de Grèce »!

Parmi les artistes figurait Guido Mazzoni (que les comptes appellent tantôt Guido Paganino, tantôt Modanino, ou, à la française, maistre Paguenin). Il était venu de Modène à Naples, où il avait exécuté dans le chœur de Montoliveto une *Mise au tombeau* en terre cuite polychromée (aujourd'hui désagrégée et bronzée), dans le même sentiment réaliste et pathétique que la *Pietà* de San Giovanni Decollato (voir p. 171-172, fig. 129-130). Il fit d'abord partie de la colonie d'Amboise, fournit à Gaillon des médaillons décoratifs de guerriers « à l'antique » et, sous Charles VIII comme sous Louis XII, paraît avoir joui d'une grande faveur. Créé chevalier au mois d'octobre 1496, après le retour de Charles VIII, logé par Louis XII à l'hôtel du Petit-Nesle, il s'établit en France et reçut des lettres de naturalisation. Le 22 août 1497, le trésorier du roi allouait à Jean de Cologne un subside spécial pour « un voyaige au pays d'Italye pour aller querir la femme de maistre Guido Paganino faiseur d'ymaiges, que le dit seigneur a amené par deça du royaume de Sicille et lequel il fait tenir pour son service au chastel d'Amboyse »; et Pomponius Gauricus, sept ans plus tard, dans son *de Scultura*, parlait de ce maître très renommé, *laudatissimus*, comme d'un transfuge, *quem nuper nobis Gallia cum plerisque rebus abstulit*.



FIG. 418. — Guido Mazzoni: Tombeau de Charles VIII, autrefois à Saint-Denis.

C'est lui qui fut chargé d'exécuter à Saint-Denis la sépulture du roi, « au bas des degrés du grand autel, au costé du septentrion ». Charles VIII y était représenté « à genoux, près le naturel, une couronne et un livre sur un oratoire et quatre anges à genoux de chaque côté du tombeau, tenant les armoiries du royaume de Naples, le tout de cuivre doré ». L'effigie du roi était posée sur une dalle de marbre noir; sur le soubassement étaient gravés des doubles K et, « tout autour, dans douze enfoncements ronds autant de figures de femmes représentant les Vertus et dans les intervalles de ces enfoncements, ainsi qu'aux extrémités des faces, une épée couronnée d'une branche de laurier pour marquer les conquestes de ce prince ». Le manteau du roi était émaillé et fleurdelisé : l'épitaphe portait cette mention : *Opus Paganini Mutinensis*. De

ce monument détruit à la Révolution, il ne reste que les descriptions et les gravures des historiens de Saint-Denis.

Il n'est pas arbitraire d'attribuer à Guido Mazzoni le tombeau que Philippe de Commynes avait fait ériger de son vivant au fond de l'église des Grands-Augustins, dans la chapelle funéraire qu'il destinait à sa sépulture et à celle d'Hélène de Chambes, sa femme. Les deux orants sont des portraits d'un réalisme un peu lourdaud qui rappellent les figures des groupes de Modène et de Naples; la décoration de la chapelle, dont les fragments sont conservés au Louvre et à l'École des Beaux-Arts, offrait un mélange singulier, et très significatif à cette date, de sujets tirés de l'histoire sainte et de la mythologie, distribués sur un champ semé de fines arabesques, d'édicules à frontons demi-circulaires, de pilastres chargés d'incrustations de marbres de couleur et de morceaux de porphyre. Le sarcophage est orné sur ses angles de larges feuilles d'acanthe; au milieu, entre l'écusson de Commynes — de gueules au chevron d'or accompagné de trois coquilles de même — et celui de sa femme, un ruban, sur lequel on lit la devise : *Qui non laborat non manducet*, lie une gerbe d'épis. Plus encore que les tombeaux du comte d'Anjou et de Charles VIII, ce monument — qui devait être fort avancé, sinon achevé, quand Commynes, mort le 16 août 1509, à Argenton, vint y prendre la place qu'il s'était fait préparer, — introduisait dans l'iconographie funéraire des thèmes absolument nouveaux pour des Français.

La statue équestre de Louis XII que Guido Mazzoni avait sculptée pour la porte d'entrée du château de Blois (comme on avait placé celle de Charles VII au-dessus de la porte d'entrée de l'hôtel de Jacques Cœur à Bourges, et celle de Charles VIII à Veretz) n'existe plus aujourd'hui et nous sommes réduits en somme à bien peu de témoins authentiques de l'activité d'un maître si choyé par le roi et le premier logé dans l'hôtel du Petit-Nesle, où Benvenuto Cellini devait par la suite s'installer avec tant de fracas. M. Paul Vitry propose de lui attribuer le groupe de la *Dormition de la Vierge* conservé aujourd'hui dans l'église abbatiale de la Trinité de Fécamp, et la comparaison de ce groupe avec ceux de Modène rend l'hypothèse vraisemblable. Le *Trépas de saint Benoît* et le *Sépulcre du Christ* que contenait l'abbaye ont été détruits, mais il reste encore une série de marbres que l'abbé Antoine Bohier avait commandés à Gênes, à Girolamo Viscardo, au cours de l'expédition à laquelle il prit part comme conseiller du Roi : tabernacle destiné à la relique du Précieux Sang, dans le goût des Florentins et de Mino da Fiesole, autel du Saint Sauveur, dont il subsiste cinq bas-reliefs, châsse pour les reliques et deux statues de sainte Suzanne et de saint Taurin. Les statues ne valent pas les statuettes et les statuettes ne valent pas le décor d'arabesques où triomphe la virtuosité un peu monotone des ornemanistes italiens. Mais le prestige

de ces œuvres étrangères, amenées de fort loin et à grand frais, patron-



Phot. de la Comm. des M. H.

Fig. 419. — Tombeau de Raoul de Lannoy et de sa femme, Jeanne de Poix. Folleville (Somme).

nées par les plus puissants Mécènes, devait être grand aux yeux des

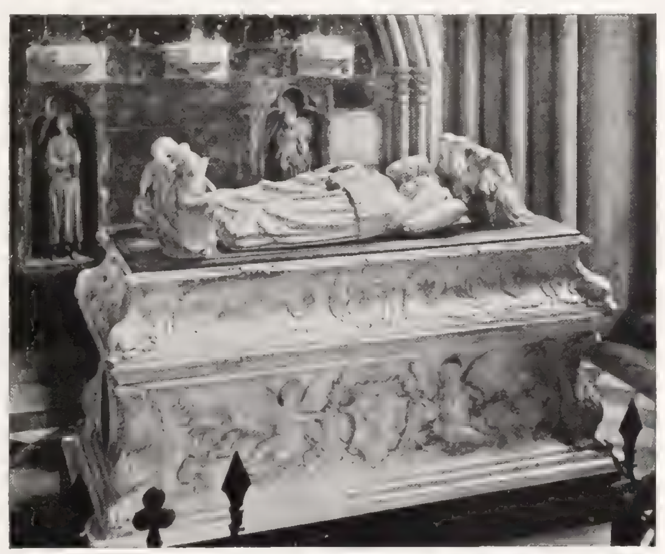
contemporains et ruiner insensiblement le crédit des vieux imagiers nationaux, dont les qualités de sincérité, de bohomie et de discrète émotion allaient paraître surannées !

L'auteur de ces sculptures, Girolamo Viscardo, était un Génois qui faisait partie d'une sorte d'association de maîtres avec lesquels le représentant de Louis XII avait conclu, au mois d'août 1502, un traité minutieusement précis pour l'exécution du monument qu'il destinait, dans la chapelle funéraire des Célestins fondée par Charles V, à son grand-père, Louis d'Orléans, et à la femme de celui-ci, Valentine Visconti, à son père, Charles d'Orléans, et à son oncle, Philippe des Vertus. L'envoyé du roi arrivait avec un dessin, un modèle (*sub forma seu modello unius papiree sepulturæ existentis...*) dont on peut supposer que Jean Perréal était l'auteur. Les artistes participants au contrat étaient Michele d'Aria et Girolamo Viscardo, tous deux Lombards, assistés de deux Florentins, Benedetto da Rovezzano et Donato di Battista di Mateo Benti (que Michel-Ange devait charger bientôt après de surveiller l'extraction des blocs de Carrare destinés au tombeau de Jules II). Ils s'engageaient à exécuter, conformément au modèle, un monument que l'on peut dire double : sur une large plate-forme, supportant les statues de Charles d'Orléans et de son frère, te dont les soubassements contenaient, en autant de niches, vingt-deux statuettes d'apôtres et de saints, devait s'élever un sarcophage avec les figures gisantes de Louis et de Valentine d'Orléans. On chercherait en vain sur ces statues, d'habileté assez banale, aucun caractère individuel et physionomique ; ce ne sont pas des portraits et ce ne sont pas non plus des images vraiment idéales ; elles sont simplement conventionnelles. Un détail assez amusant souligne l'embarras ou l'inexpérience des sculpteurs appelés à exécuter sur commande un thème d'iconographie française : les animaux qui devaient figurer aux pieds des gisants sont devenus de petites bêtes familières qui leur grimpent dans les jambes. Deux des associés s'engagaient à accompagner le monument à Paris et à l'installer aux Célestins. Il est aujourd'hui à Saint-Denis.

De la statue de Louis XII, qu'un autre sculpteur italien avait faite pour Gaillon, il ne reste qu'un torse cuirassé avec, sur la cuirasse, des combats de guerriers nus ou vêtus à l'antique ; le roi lui-même est revêtu du costume d'imperator romain : sa main gauche tient une carte en relief de l'Italie, avec des silhouettes de monuments rappelant Gênes, Venise, Pise, Florence et Rome ; sur la cuirasse on lit : *Mediolanensis Laurencius de Mugiano opus Fecit. 1508*, et la même signature abrégée se retrouve sur des médaillons d'empereurs conservés au musée de Grenoble.

Vers le même temps où s'exécutait la statue de Louis XII, Raoul de Lannoy, qui gouvernait Gênes pour le roi, commandait à Antonio della Porta, surnommé Tamagnino (l'un des collaborateurs, entre 1490 et 1495

de Ben. Briosco à la Chartreuse de Pavie, établi à Gênes par la suite), le tombeau auquel il voulait pourvoir de son vivant pour sa femme et pour lui et qu'il n'occupa qu'en 1524. Le monument, signé *Antonius de Porta Tamagninus Mediolanensis faciebat* et *Paxius nepos suus*, est placé dans un enfeu dont le cadre est français. Les deux gisants sont assurément les plus belles figures funéraires qu'un ciseau italien ait jamais taillées pour la France, et la riche décoration des parois de l'enfeu, faite d'arabesques et de plantes où se mêlent le chêne, la vigne, le houblon et les pois (par allusion au nom de la femme de Raoul de Lannoy, Jeanne de Poix), est de la main d'un ornemaniste supérieurement habile. Sur le sarcophage, deux couples d'angelots nus, assez fadement maniérés et dans l'attitude de pleurants, accostent les écussons enrubannés des gisants.



Phot. N. D.

Fig. 420. — Tombeau des enfants de Charles VIII. Cathédrale de Tours.

Il n'y a, nous l'avons dit, d'italien que le soubassement dans le tombeau des enfants de Charles VIII (1506); les motifs tirés de la légende d'Hercule et des Centaures suffiraient, à défaut de l'exécution, à révéler leur origine et font honneur à Jérôme de Fiesole, leur auteur; mais les gisants — et les angelots qui les assistent — sont d'une simplicité, d'un naturel et d'une naïveté où l'on aime à reconnaître la main d'un imagier français de l'atelier de Michel Colombe.

On les a quelquefois attribués à cet atelier des Juste, les Juste de Tours, comme on les appelait alors qu'on les croyait Français et avant que Montaiglon eût établi leur généalogie et leur origine. Ils étaient deux frères, Florentins, Antoine et Jean, naturalisés en 1513. L'aîné s'appelait Antonio di Giusto Betti; il était né en 1479 à San Martino, près Florence, et mourut en 1519; le cadet, Giovanni di Giusto Betti, était né en 1484. Antoine, qui avait épousé Isabeau de Pasche, eut un fils, Juste de Juste, né à Tours en 1505, qui fut surtout l'élève de son oncle Giovanni, et celui-ci eut également un fils, Jean II, qui travailla avec son père aux tombeaux des Gouffier, dans la chapelle d'Oiron. Le plus important de la famille c'est Jean Juste.

Ils devaient être déjà connus par d'assez importants travaux pour que les neveux de Thomas James, évêque de Dol, amateur très raffiné, les aient choisis quand ils firent élever, dans la cathédrale de Dol, un tombeau à leur oncle, mort en 1504. Le monument est composé d'un sarcophage abrité sous un dais rectangulaire que supportent deux pilastres à arabesques, posés à même sur le sarcophage ; le gisant, en habits sacerdotaux, mitre en tête, avec deux anges soutenant les oreillers, qui était placé sous ce dais, a disparu. Ce premier monument adossé, qui composait le tombeau proprement dit et rappelait les tabernacles italiens, est lui-même inscrit dans un portique triomphal qui forme sur le mur une légère saillie et dont les pilastres, l'entablement et les écoinçons sont décorés d'arabesques. Il y a là, avec une assez grande gaucherie dans l'agencement, comme une première idée du tombeau de Louis XII. En faisant saillir de la muraille et en complétant sur les quatre côtés l'arc triomphal qui renferme le sarcophage, on obtiendrait le monument de Saint-Denis. On lit sur le pilastre de gauche : *Scelte struxit opus magister istud Johes cujus cognomen est Justus et Florentinus*, et, plusieurs fois, la date *1507*.

La même année, Antoine travaillait à Gaillon où, jusqu'en 1509, il fut chargé d'importants travaux de sculpture : un bas-relief, la *bataille de Gênes*, qui se déroulait en frise dans la cour au-dessus d'une colonnade, la *pourtraiture de Monseigneur et d'un enfant*, un *lévrier*, une *grande teste de cerf* — tout cela disparu sauf peut-être une tête de guerrier aujourd'hui recueillie au Louvre et deux modèles des « *ymaiges de la chapelle* », série d'apôtres en marbre dont M. Paul Vitry croit avoir reconnu deux survivants (terre cuite) dans la petite église de Gaillon.

En 1510, maître Antoine de Juste, imagier, reçoit encore 42 livres tournois pour avoir fait une biche de cire ordonnée par Louis XII pour être mise au bout de la galerie du grand jardin du château de Blois et l'avoir étoffée et peinte des couleurs nécessaires. Mais l'œuvre capitale est le tombeau royal que François Ier fit ériger en l'honneur de son prédécesseur et de la reine, mère de sa femme. Tout n'est pas éclairci dans l'histoire de ce célèbre monument, qui avait été précédé peut-être par un tombeau commencé sur l'ordre de Louis XII pour Anne de Bretagne, morte le 9 janvier 1514, un peu moins d'un an avant son mari, mort le 1er janvier suivant. Le monument fut exécuté à Tours, et un correspondant de Michel-Ange lui écrivait de cette ville, le 30 janvier 1520 : « J'ai été voir la sépulture du roi défunt qui se fait à Tours ; il y a un grand nombre de figures ». Onze ans plus tard, le 22 novembre 1531, François Ier ordonnait de payer à son cher et bien-aimé Jehan Juste, son sculpteur ordinaire, « la somme de 460 écus d'or soleil », solde de la dépense, et, le 18 janvier de la même année, Jean Juste lui-même avait

passé marché avec un batelier de Blois pour conduire la sépulture de Tours à Saint-Denis.

Montaiglon, en étudiant les diverses parties du monument, depuis le soubassement avec ses bas-reliefs représentant l'entrée du roi à Milan, le roi forçant le passage des montagnes de Gênes et la bataille d'Agnadel, jusqu'aux statues orantes du roi et de la reine, avait très bien remarqué qu'il était impossible d'y reconnaître la même main. Il attribuait à Jean Juste toute la partie ornementale, les bas-reliefs, les arabesques, les Apôtres et même les Vertus, mais les figures du roi et de la reine lui paraissaient, à bon droit, « dans leur simplicité et leur caractère, plus françaises qu'italiennes, sans qu'il soit possible de prononcer à leur propos aucun nom propre ; mais italienne ou française, la main qui les a modelées et taillées est supérieure à celle de Jean Juste ». Sauval, dont les sources et la critique sont pour inspirer confiance, parlant de l'hôtel Saint-Paul, a recueilli une tradition d'après laquelle « le superbe mausolée de Louis XII avait été sculpté » dans les jardins achetés plus tard par la duchesse d'Étampes. C'est donc qu'une partie du monument était exécutée à Paris tandis que l'autre l'était à Tours. Ne seraient-ce pas les gisants et les orants surtout, dont le style est si nettement français ?


Phot. des M. H.

Fig. 421. — Tombeau de Louis XII et d'Anne de Bretagne (Basilique de Saint-Denis).

Bien d'autres monuments sans doute, par exemple l'*Assomption de la Vierge* du Louvre, sortirent des ateliers italiens établis sur la terre de France, et l'on voit comment put se faire, sous l'autorité de l'exemple venu de haut et par la contagion de la mode toujours docile à ces influences, la propagande de l'italianisme. Ce n'étaient pourtant pas les plus grands protagonistes de l'art ultramontain qui, jusqu'aux premières années de François Ier, étaient venus le représenter chez nous ; aussi bien nos artistes ne lui avaient-ils guère emprunté jusque-là que quelques motifs d'ornementation. Mais le règne de François Ier,

dans lequel nous a introduits l'histoire du tombeau de Louis XII, allait voir entrer en scène une génération de grands artistes, d'origine toute française, qui devaient donner une forme gallicane à l'esthétique ultramontaine.

La Sculpture sous le règne de François I[er]. — La plupart des ateliers employés dans les chantiers par les chapitres et fabriques des cathédrales et églises sous les règnes de Charles VIII et Louis XII, continuèrent de travailler sous celui de François I[er], et nous avons eu à mentionner déjà d'importants ensembles de sculptures monumentales postérieurs à l'avènement de ce prince. A l'abbatiale de Saint-Riquier, par exemple, en Picardie, la façade occidentale, commencée après 1511, ne fut terminée que vers 1530 (fig. 590); à Abbeville, à Rue, à Amiens, à Tilloloy, à la Neuville-lès-Corbie, on travaillait encore après 1515. D'une façon générale, les ateliers picards, où quelques éléments flamands s'étaient peut-être mêlés, continuèrent fort avant dans le xvi[e] siècle, les traditions nationales et restèrent très réfractaires aux influences italiennes. Les clôtures du chœur d'Amiens — commencées dans le déambulatoire méridional en 1490 par Adrien de Hénencourt pour recevoir la dépouille de son oncle, l'évêque Ferry de Beauvoir, mort en 1473, éloigné de son église cathédrale par le ressentiment de Louis XI, — furent continuées en 1527 pour servir de monument funéraire à Adrien de Hénencourt lui-même, et, n'étaient les différences introduites par les changements de la mode dans les costumes des personnages, quelques nuances dans le dessin et les proportions des personnages, on peut dire que l'esprit, le style même n'en a pas changé. L'histoire de saint Firmin, son entrée à Amiens, sa prédication, son martyre, la recherche, l'invention et la translation de ses reliques y sont représentés avec le plus vif sentiment réaliste et pittoresque dans le geste, l'expression et le groupement des personnages. C'est Antoine Auquier, tailleur d'images à Amiens, qui exécuta, d'après un dessin pris sur le cadavre par Guillaume Laignier, peintre, la statue gisante d'Adrien de Hénencourt († 1530), et peut-être aussi les jolis médaillons malheureusement trop restaurés, qui, sur le soubassement, sont inscrits dans des quatrefeuilles.

Du côté nord, où se lit à plusieurs reprises la date *1531*, les deux travées sont formées d'une suite de bas-reliefs représentant l'*Histoire de saint Jean-Baptiste*, traités dans un style encore tout « gothique », avec le même réalisme vivant et populaire dans l'esprit de la composition et dans l'exécution. Les médaillons qui, au soubassement, complètent les grands sujets (Vision de Zacharie, Zacharie au Temple, Rencontre à la porte Dorée, Visitation, Nativité de saint Jean, etc., etc.), sont de

charmantes petites scènes intimes et expressives. La Renaissance italianisante ne s'y fait encore nulle part sentir.

Une dizaine d'années plus tôt, avait été achevée l'admirable série des stalles du chœur commencées en 1508. A cette date, le chapitre avait passé marché le 3 juillet avec un huchier amienois, Arnold Boulin, qui s'était associé un confrère, Alexandre Huet, et, pour l'exécution de soixante-douze histoires des sellettes ou miséricordes, un autre marché

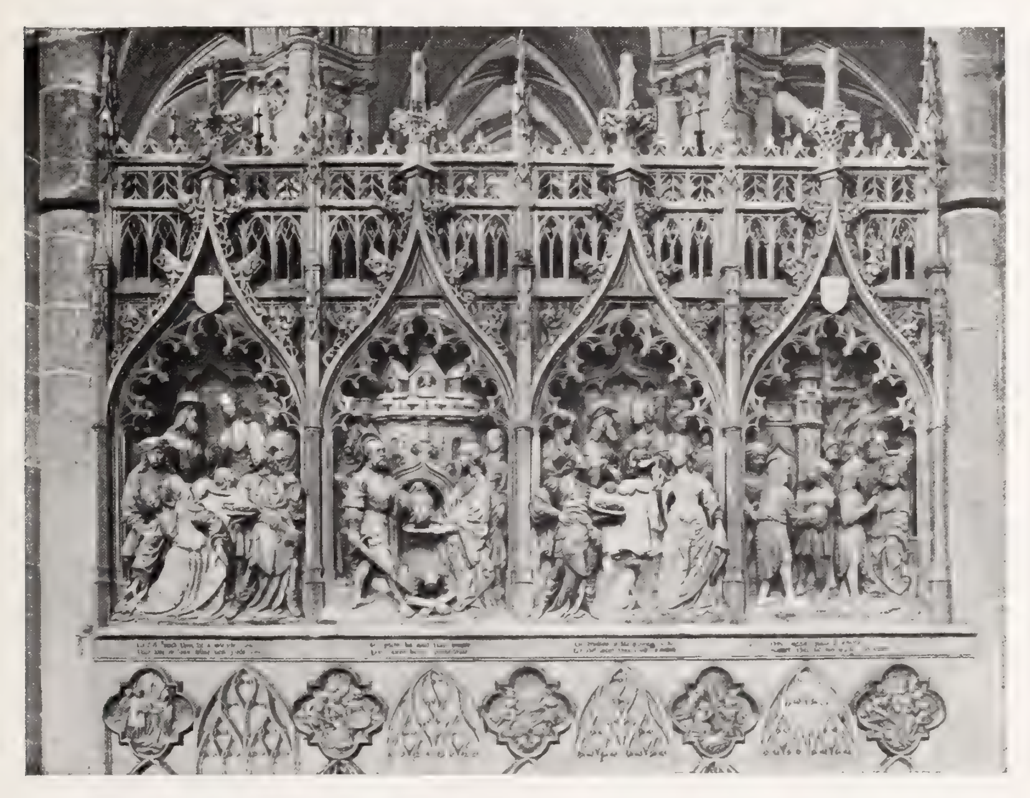


Fig. 422. — Clôture du chœur de la cathédrale d'Amiens; côté nord, exécuté en 1531.

avait été conclu avec Antoine Avernier, tailleur d'images à Amiens. Mais d'autres ouvriers prirent part au travail (Guillaume Quentin, Pierre Meurisse, Breton...); un seul toutefois eut la précaution d'y inscrire lui-même son nom, Jean Turpin, ou Trupin, et il a usurpé devant la postérité une gloire à laquelle, d'après les registres, il n'avait qu'une part d'ouvrier proportionnelle à son invervention, en somme, assez restreinte. Chef-d'œuvre de menuiserie par la perfection des ensembles, d'imagerie par la variété et l'élégance de la composition, la richesse et la verve toujours claire et ordonnée de l'ornementation, les stalles d'Amiens sont comme la floraison suprême de l'art gothique, mais la Renaissance y fait aussi son apparition, discrètement d'ailleurs, à des places déterminées, dans quelques détails d'architecture et de mobilier. Les thèmes de l'imagerie sont d'abord, sur les parties hautes des jouées et sur les

parcloses des deux maîtresses stalles, sur les rampes des stalles basses et sur les miséricordes, l'histoire de la création du monde jusqu'à David avec l'histoire de Job, et M. Georges Durand a remarqué, notamment dans l'histoire de Joseph, plus d'un emprunt aux vignettes des Heures de Simon Vostre et d'Antoine Vérard ; dans la partie inférieure des jouées et sur le dorsal des maîtresses stalles, sur les panneaux des rampes des passages entre les stalles basses, se déroule l'histoire de Marie. Par l'intimité de la mise en scène, le charme pittoresque du décor, où revivent les intérieurs bourgeois et la bonhomie familiale du commencement du XVIe siècle, cette série est particulièrement charmante ; le réa-



FIG. 425. — Bas-relief funéraire. École de l'Est de la France.
(Musée du Louvre.)

lisme sentimental qui l'anime est le même que l'on retrouve alors dans toutes les provinces, dans l'innombrable suite de ces bas-reliefs anonymes, monuments funéraires ou *ex-voto*, dont nous avons eu déjà l'occasion de parler et dont la tradition se perpétue pendant tout le XVIe siècle (fig. 425). Il y a là un art populaire, bien vivant, exactement à la mesure des mœurs et de l'esprit moyen du pays et que l'on trouverait en France d'un bout à l'autre de son histoire, depuis certains chapiteaux de l'époque romane, les bas-reliefs anecdotiques du XIIIe siècle, les miniatures du XIVe, jusqu'aux tableaux de Chardin et de nos « intimistes » modernes. Enfin, et pour en revenir aux stalles d'Amiens, sur les appuie-mains des parcloses, les pendentifs et les culs-de-lampes, une infinité de figurines, où se jouent librement la verve et la fantaisie des imagiers, est répandue à profusion et se mêle à l'ornementation végétale, foisonnante et touffue, mais sans confusion[1].

1. Ces stalles d'Amiens sont, à bon droit, les plus célèbres; mais on pourrait suivre dans beaucoup d'autres sculptures en bois du temps, toutes les transformations de l'art

Dans la sculpture monumentale, les tendances pittoresques sont de plus en plus sensibles tant que dominent les influences gothiques, et cette suprême floraison du style flamboyant se prolonge par delà les confins de la Renaissance déjà victorieuse. Nous en avons déjà montré plusieurs exemples, il faudrait les multiplier et l'on en trouverait dans toutes les



Phot. de la Comm. des M. H.

Fig. 424. — Tympan de l'église de la Neuville-lès-Corbie (Somme).

provinces. Les tympans, comme nous l'avons vu à la cathédrale de Rouen et à Saint-Riquier, deviennent de grands tableaux de pierre dont la composition, affranchie des compartiments rigides où se cantonnaient et s'étageaient les différentes scènes, s'étale d'un seul jet, sur tout le

monumental. Les principaux monuments à citer seraient : les portes de Saint-Sauveur d'Aix-en-Provence, exécutées de 1508 à 1510 par Jean Guiramand de Toulon, sur les dessins des frères Raymond et Jean de Bothit, où quelques symptômes de Renaissance se juxtaposent à la tradition gothique; les stalles de Gaillon, où les *intarsiatori* italiens avaient inséré leurs polychromies de marqueterie dans les sculptures des huchiers français ; les

champ et s'anime de paysages et de fonds d'architecture.... A la Neuville-lès-Corbie, vers 1530 (fig. 424) c'est une pittoresque et vivante Entrée de Jésus à Jérusalem, très restaurée au XIXe siècle.... L'art des retables de pierre ou de bois, que les ateliers flamands exportent par centaines, mais que les imagiers indigènes fournissent aussi abondamment à la dévotion des confréries et des donateurs, reçoit jusqu'à la fin du règne de François Ier une active impulsion; aux clôtures du chœur qui sont alors réédifiées, on encastre des bas-reliefs qui ne sont en réalité que des morceaux de retables. A Chartres, à partir de 1514, sous la direction de Jean Texier de Beauce, s'élèvent les clôtures où Jean Sou-



Phot. Martin-Sabon.

FIG. 425. — Descente de croix. Église de Saint-Martin-aux-Bois (Oise).

las sculpta, de 1519 à 1525, les *Apparitions de l'Ange* à Joachim et à sainte Anne, la *Rencontre à la porte Dorée*, la *Nativité de la Vierge*, la *Présentation au Temple*, qui conservent encore la précision pittoresque et la verve anecdotique de l'imagerie populaire. Ces caractères s'atténuent dans l'*Adoration des Mages* de l'atelier de 1530-1540, et dans les figures plus « rondes », moins individuelles et de style plus maniéré de François Marchand (*Massacre des Innocents* et *Fuite en Égypte* de 1542).

Même évolution dans les *Mise au Tombeau* (chapelle du château de Biron, Amboise, églises Saint-Jean à Joigny, Saint-Samson à Clermont,

stalles de Rouen, de la Trinité de Vendôme, d'Évreux, de la Chaise-Dieu, de Presle, de Champlan, de Saint-Sulpice de Favières, de Beaulieu-lès-Loches, de l'église de Blois, sculptées par Pierre Terasson, des Ponts-de-Cé, de Saint-Geoire, du Mans, d'Auch, etc., etc. les portes de Gisors, de Saint-Martin de Clamecy, de l'hôtel Cujas à Bourges, de Saint-Etienne de Beauvais; les clôtures des chapelles de la cathédrale d'Évreux; le jubé de Villemaur achevé en 1521 par Thomas et Jacques Guyon, etc., etc.

cathédrales de Rodez, Bourges, Narbonne, Saint-Dizier de Troyes, Saint-Rémi de Reims, Saint-Germain (Oise), Pontoise, Argentan, Limay, Poissy, le Grand-Andely, etc., etc.) et les *Dépositions de croix*, dont celle



Phot. de la Comm. des M H

Fig. 426. — Arbre de Jessé, dans l'église Saint-Germain de Gisors.

de Saint-Martin-aux-Bois reste, en dépit de quelques tendances au maniérisme, un charmant morceau d'art populaire de la fin du règne de François Ier ou du commencement d'Henri II. Si l'on pouvait entrer ici dans l'étude des statues de saints et dans l'iconographie religieuse à la veille de la Réforme et jusqu'à la fin du xvie siècle, on y retrouverait par-

tout les mêmes caractères, avec des retards ou des survivances plus ou moins accentués selon les provinces et les ateliers. A Gisors, par exemple, — où l'imagier de Rouen, Pierre des Aubeaulx, était venu, sous Louis XII, exécuter d'importants travaux (voir page 615) et illustrer d'une série de petits bas-reliefs, sur les murs d'une chapelle, les litanies de la Vierge, — l'atelier de Robert et Jean Grappin amalgamaient les traditions gothiques avec des attitudes et des draperies déjà inspirées de la Renaissance. Sous Henri II, Nicolas Coulle, qui depuis 1539 était employé dans le chantier, travaillait au grand portail et, vers la même époque, dans la chapelle des fonts baptismaux, on sculptait un grand arbre de Jessé encore imprégné du vieil esprit; les sibylles y sont juxtaposées à l'arbre de la mystique généalogie, et leurs attributs témoignent que l'auteur avait connu le livre, ou l'illustration du livre, de Filippo Barbieri qui avait renouvelé leur iconographie; comme sur les portes de Beauvais, la sibylle de Samos tient ici un berceau (fig. 426).

Les ateliers provinciaux furent, pendant le règne de François I[er], très actifs et souvent encore très nomades. En 1525, un Picard, Jean de Rodas, se rend dans le Béarn pour exécuter à Monein un sépulcre destiné au maître autel de l'église, et Jacques de Paris est appelé à Auch. A Toulouse, ce sont sans doute des Espagnols, inspirés par les sculptures du tour du chœur d'Albi, qui exécutèrent la série de statues en terre cuite d'un réalisme grimaçant conservées à Saint-Sernin et appelées quelquefois *les bienfaiteurs* de l'église; mais l'art toulousain dut alors son éclat à la famille des Bachelier; le chef, Nicolas (1485-1577), était fils d'un sculpteur-architecte d'origine florentine qui avait fait souche de Toulousains; il était allé en Italie se retremper aux sources ancestrales et, dès 1510, revenu à Toulouse, il y brilla surtout comme architecte. Les figures des portes de l'hôtel de ville, dans la cour du Capitole, la Renommée en bronze pour le donjon, les stalles d'Auch, dont il donna le dessin, et celles de Saint-Bertrand-de-Cominges (1555), le tombeau de G. de Genouilhac (1545), dans l'église d'Assier, lui valurent une réputation de « grand et fier sculpteur », qui le fit appeler par Philippe II en Espagne. Le tombeau de Genouilhac est un monument curieux plus que vraiment beau, où se combinent et se heurtent le classicisme italianisant et le réalisme. On y voit le grand maître de l'artillerie gisant, en costume civil, sur le soubassement, puis au-dessus, en uniforme, commandant la manœuvre d'un canon, sous un portique classique; des trophées et emblèmes gréco-romains se mêlent, sur le tombeau comme dans les frises décoratives de l'église, à la représentation naturaliste de tous les engins des arsenaux.... Le fils de Nicolas, Dominique, lui succéda dans la charge de maître des œuvres de la ville.

A Tours, Nicolas Baschet, qui n'est plus connu que par une pièce

d'archives de 1519, par laquelle il s'engageait à faire pour Jean Thinel, secrétaire du Roi, « une ymaige de Nostre Dame tenant un enffant et ledit Jean Thinel à genoux... bien et duement faict cuyre, estoffé et painct d'or et d'azur », pratiquait la sculpture en terre cuite, qui produisit dans la province des œuvres importantes, comme le *Sépulcre* d'Amboise et surtout l'*Adoration des Rois* de Saint-Paterne. A Orléans et en Touraine, Raoul d'Aulbier, Jean Bassinet, Pierre Bénard, qui travailla à Paris et à Fontainebleau, Thévenier *de Châlons*; — en Anjou, dans la Beauce et le Maine, Macé Briand, qui exécutait en 1516 les statues de saint Maurice et de trois hommes d'armes pour la cathédrale d'Angers; François Charpentier, qui travailla au château de Bonnivet et à Thouars; Robin et



Fig. 427. — Cadavre sculpté dans l'église Saint-Samson, à Clermont (Oise).

Pierre Pissot d'Alençon, Michel Vierge; — dans le Nivernais, Tablier, maître ymageur de la ville de Nevers, en 1558; — dans le Lyonnais et la Bresse, Jean Rollin de Lyon et surtout Conrad Meyt et son atelier, qui exécutèrent à Brou, pour Marguerite d'Autriche, les célèbres tombeaux commandés d'abord à Michel Colombe; ils utilisèrent sans doute les dessins de Jehan Perréal, mêlant à leur tradition gothique tout ce qu'ils purent s'assimiler d'italianisme, arrondissant leur style pour les figurines nues d'angelots, mais d'autant plus persuasifs qu'ils restèrent, surtout dans l'exécution des figurines des saintes, plus fidèles à leurs instincts et à leur goût de septentrionaux; — en Franche-Comté et en Lorraine, Piedechaux, G. Petitot, Jacques Prevost, qui travailla à Besançon pour le cardinal Granvelle, la famille des Arnoux, Jean Chaligny, Nicolas Bazot.... On pourrait sans grand profit allonger cette liste, mais qu'importent les noms d'artistes quand les œuvres ont disparu!

Dans la sculpture funéraire, aux murs des chapelles, on voit encore se multiplier les bas-reliefs macabres où le mort est représenté en proie aux horribles réalités du tombeau. Jeanne de Bourbon, duchesse

d'Auvergne, morte en 1521 et enterrée dans l'église des Cordeliers de Vic-le-Comte, est sculptée en haut relief sur sa dalle funéraire, le ventre ouvert, les entrailles déjà mangées aux vers (musée du Louvre); autour des cadavres décharnés ou portant au flanc la trace des incisions de l'embaumement, des inscriptions avertissent les passants, les exhortent ou implorent pour le trépassé leurs prières : *quisquis ades, sta, respice, plora; sum quid eris, modicum cineris; pro me, precor, ora* (église Saint-Samson à Clermont d'Oise) (fig. 427). La mort, telle qu'elle figurait dans les danses macabres, surgit avec un geste impérieux, le bras levé comme pour rythmer la cadence d'un orchestre, à l'entrée des cimetières; elle paraît, svelte squelette, dressée à la proue d'un navire symbolique et domine le monde (bas-reliefs provenant des chantiers de Saint-Denis, musée du Louvre). Le réalisme pathétique qui depuis le XIV[e] siècle avait introduit dans l'iconographie funéraire ces thèmes nouveaux ne se démentira ni ne s'atténuera au siècle de la Renaissance. On voit encore, sur des tombeaux où l'ornementation italienne prodigue pourtant ses fines arabesques, des pleureurs lourdement encapuchonnés (tombeau du cardinal Briçonnet, mort en 1514, érigé en 1523 dans la cathédrale de Narbonne; pleureur adossé à un pilastre provenant du tombeau de Jacques de Malain, † 1529, autrefois dans l'église Saint-Martin-de-Lux). Mais, en même temps, se développe le goût des monuments triomphaux où le mort semble plus soucieux d'honneur et de gloire que de prières; les deux tendances se juxtaposant encore d'ailleurs, comme dans le monument de Louis XII, sur les tombeaux royaux. Les figures des Vertus deviennent un des thèmes courants de cette statuaire; on les voit assises au tombeau d'Armand de Gontaut, † 1519, (jadis au château de Biron, aujourd'hui au Metropolitan Museum de New-York), dont le soubassement est décoré de calices et de burettes rappelant le sacerdoce exercé par le défunt, tandis que des épisodes de la vie du Christ sont sculptés en bas-reliefs pittoresques, au-dessus d'un semis de crânes et de tibias, sur le monument de Pons de Gontaut, † 1524; elles siégeaient en des niches ornées de fines arabesques sur le sarcophage du maréchal de Chabannes à la Palisse (Allier), aujourd'hui au musée Calvet d'Avignon, et Martin Cloistre les sculptait en 1521 sur celui de la duchesse de Valentinois, femme de César Borgia, dans l'église de la Motte-Feuilly (Indre). Mathieu Laignel les évoquait, vers 1544, au-dessous des figures agenouillées de François de Lannoy et de sa femme dans l'église de Folleville, où elles ne sont que la répétition de celles qu'il avait exécutées en 1543 pour le monument du cardinal Charles Hemart, dans la cathédrale d'Amiens (réduction de celui des cardinaux d'Amboise auquel Laignel avait collaboré). La *Justice* avec son épée et sa balance, la *Tempérance* avec son frein et son horloge, la *Prudence* avec son compas et son miroir,

la *Force* avec la tour d'où elle déloge un dragon qu'elle étouffe de sa poigne robuste, y supportent la statue du cardinal agenouillé devant son prie-Dieu.

Il ne reste malheureusement que des débris du magnifique monument élevé après sa mort (1535) au cardinal Duprat, châtelain de Nantouillet, dans la cathédrale de Sens. Un dessin de Gaignières (fig. 428) permet de se représenter ce qu'était l'œuvre entière. Sur un double degré s'élevait un soubassement cantonné aux quatre angles par les statues des Vertus. Au bas du soubassement, courait un semis d'attributs épiscopaux et cardinalices avec le sceau du chancelier de France ; immédiatement au-dessus se développaient les bas-reliefs : d'abord, Duprat dans sa charge de chancelier de France, à laquelle il fut nommé le 7 janvier 1515 par François Ier, six jours après son avènement ; il est assis, court et gras, derrière un bureau à ses armes, sous un dais et lit une pièce; puis les différentes *entrées* du cardinal chancelier : à Paris, comme légat du Pape Clément VII, à cheval, bénissant, et suivi de massiers, de clergé et de cavaliers, la plupart « à l'antique »; à Sens, où il ne vint guère en réalité que pour ses funérailles, le 5 août 1535 ; enfin, le cardinal présidant le concile provincial tenu à Saint-Germain, le 25 mai 1532, pour fixer la part du diocèse de Sens dans la rançon du roi. Ces bas-reliefs, heureusement conservés, sont charmants, pittoresques et vivants. Le monument complet comportait, sur ce sarcophage, une statue gisante, gardant au ventre la suture des incisions d'embaumement; au-dessus, un pavillon, qui abritait le tombeau proprement dit, portait sur quatre colonnes, comme dans le tombeau des Salazar, la statue orante devant un prie-Dieu. Ce monument était comme un type intermédiaire entre le tombeau de Louis XII et celui de François Ier et bien digne en tout point du magnifique prélat, *vir amplissimus*, qui avait fait construire Nantouillet, habitait à Paris, près des Grands-Augustins, l'hôtel d'Hercule, et à Fontainebleau l'hôtel de la Chancellerie. Il semble que plus d'une main y avait travaillé. On a pensé tour à tour, et sans raison plausible, au Primatice et à Germain Pilon; une mention manuscrite relevée par

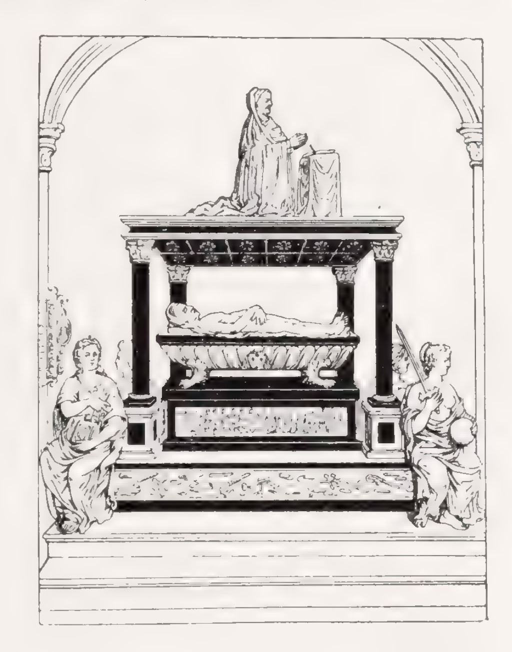


Fig. 428. — Tombeau du cardinal Duprat dans la cathédrale de Sens, avant sa destruction (d'après le recueil de Gaignières).

Montaiglon dans un document du XVIII[e] siècle, en répétant un autre du XVII[e], porte que le « monument fut fait à Grenoble ». C'est le fils aîné du cardinal qui le fit ériger, après 1535, ce qui écarte toute possibilité de penser à Bonberault et à Martin Cloistre. Il reste l'hypothèse, émise par Montaiglon, que l'auteur ou l'un des auteurs aurait pu être un membre de cette famille des Jacquet dit Grenoble, venue du Dauphiné, et peut-être cet Antoine Jacquet, qui figure à partir de 1540 dans les comptes.

A Limoges, Jean de Langeac avait désigné, dans sa cathédrale, la sépulture où il fut inhumé le 5 septembre 1541 et qui ne fut terminée qu'en 1544. Il la voulait « de marbre ou d'airain en plus grande honnesteté et triomphe que faire se pourra, la remettant à la discrétion de son exécuteur testamentaire. » Celui-ci fit bien les choses, employant et « le marbre et l'airain ». Tout ce qui était en métal a disparu; mais il reste encore de curieux bas-reliefs, d'allure michelangesque, représentant les visions de l'Apocalypse et des inscriptions où l'on n'est pas peu surpris de rencontrer, au milieu de pieuses exhortations, l'invocation *per Hercle*, par Hercule. — Les travaux d'Hercule, d'après les plaquettes de Moderno, avaient été l'un des thèmes de la décoration du magnifique jubé que Jean de Langeac avait fait ériger en 1533-1534 dans la cathédrale. On y voit sa devise *Marcessit in ocio virtus*, David et Lucrèce, saint Ambroise, saint Augustin et Bacchus, saint Pierre, la Charité, l'Amour... Rien ne justifie l'attribution du tombeau à Jean Goujon. On ne saurait rien dire de l'hypothèse qui le donne à ce Jacques d'Angoulême, « rival heureux de Michel-Ange » dont nous ne connaissons rien.

La statuaire trouvait aussi dans les châteaux, dont on a vu l'histoire au chapitre précédent, un champ nouveau pour elle, et s'il n'y a pas lieu de revenir ici sur ce qui a été dit de la sculpture ornementale, il faut indiquer au moins, comment par les sujets civils et les thèmes inédits proposés aux sculpteurs, elle fut poussée non seulement vers un style mais vers une iconographie renouvelés. Déjà, aux culs-de-lampe de certains hôtels ou châteaux du temps de Louis XI, on avait vu paraître, comme à Loches, des sujets anecdotiques et profanes, qui ne faisaient en réalité que continuer la tradition de ceux que, au cœur même du moyen âge, on avait mainte fois traités, non seulement sur les boîtes de miroirs et les coffrets, mais aussi en quelques bas-reliefs des cathédrales. L'hôtel Jacques-Cœur au XV[e] siècle les incorpora dans la sculpture monumentale et, au cours du XVI[e] siècle, ils se développèrent avec plus de richesse et de liberté. Ce sont quelquefois de longues frises anecdotiques ou allégoriques, comme les scènes rustiques ajoutées au XVI[e] siècle sur l'hôtel Bourgtheroulde à Rouen et surtout la représentation des fêtes et cortèges du Camp du Drap d'Or que le fils de Guillaume II le Roux, sieur de Bourgtheroulde, l'abbé d'Aumale fit exécuter

sur l'aile nouvelle en 1525, ou bien, au château d'Assier (v. fig. 562), les frises décoratives, dont tous les éléments sont empruntés à la charge de son propriétaire, grand maître de l'artillerie, G. de Genouillac. Les médaillons d'après l'antique, qui avaient fait leur apparition à Gaillon, reviennent alors comme un lieu commun ornemental sur la façade des hôtels et des châteaux. Au château de Bonnivet, construit près de Poitiers par Guillaume Gouffier vers 1520, à l'hôtel Lallemand à Bourges, aux châteaux d'Assier, de Sanssac, au palais de justice de Grenoble, etc., etc., on les retrouve, mais ils se mêlent souvent à d'autres médaillons où la figure est traitée avec un souci évident de portrait, en tout cas avec un réalisme délicat et savoureux (fig. 429).



Fig. 429. — Médaillons provenant du château de Bonnivet (près Poitiers), construit par Guillaume Gouffier.

(Musée du Louvre.)

Les portraits d'ailleurs y sont fréquents; celui de François Ier revient souvent; à Montal, construit à partir de 1523, pour Jeanne de Balsac, femme d'Amaury de Montal, une série de bustes en haut relief (aujourd'hui dispersés entre les musées de Paris, Lyon et Berlin, mais qui reprendront leur place primitive grâce au zèle intelligent du nouveau propriétaire du château) représentaient Jeanne, Robert Dieudonné, Amaury et Marie de Montal. D'autres fois c'étaient, soit sur des rampes d'escaliers comme à Riom et à Montferrand, soit sur des manteaux de cheminées (l'histoire de la *Santa Casa* à Orléans, par exemple), des bas-reliefs pittoresques ou religieux, en attendant que, sur les façades, les grandes statues vinssent se loger en des niches à pilastres, comme à Pagny, au château d'Ussé construit de 1536 à 1548 pour Jean de Rabannes, et plus tard encore à l'hôtel d'Écoville à Caen.

Les artistes italiens appelés par François Ier. — L'intervention personnelle du roi précipita le cours naturel des événements, le triomphe de la Renaissance sous sa forme classique et païenne. Pour décorer Fontainebleau, son séjour de prédilection, son « chez soy »,

François Ier manda des artistes italiens, et l'arrivée, l'installation, on pourrait dire l'intronisation de cette nouvelle équipe ultramontaine, allait exercer une influence bien plus profonde et décisive que celle des Laurana et des Juste. Le premier arrivé fut, en 1527, un sculpteur émailleur de la grande famille et de l'atelier des Robbia, Girolamo, qui dès 1529 exécutait pour le château de Madrid, au Bois de Boulogne, une décoration de poteries émaillées, dont les modèles ou imitations allaient se répandre en province jusqu'au château d'Assier. En 1528, ce fut le sculpteur Lorenzo Naldini, qui devint chez nous Laurent Renaudin ou Regnauldin, puis Francesco Pellegrino, peintre florentin, Simon de Bari, André de Modène, Mathieu del Nazzaro de Vérone, Giovani Francesco Rusticci, logé au faubourg Saint-Germain, qui exécutait la statue équestre de François Ier, en bronze, et devait mourir à Tours en 1554. — Celui de tous qui eut d'abord, avant l'arrivée du Primatice, le rôle le plus important fut le Rosso, arrivé de Florence en 1531, comme « maistre conducteur d'ouvrages de stucq et de peinture au lieu de Fontainebleau », et qui dirigea, à ce titre, toute la décoration de la galerie de François Ier; deux ans après, c'était le Bolonais Francesco Primadizzi, que les Florentins appelaient Primaticci, et qui trouva, à la cour de France, fortune, honneurs et gloire sous le nom du Primatice. Il avait pris part sous Jules Romain aux décorations que le bruyant élève de Raphaël exécutait, au palais du Té, pour Frédéric de Gonzague; il arrivait tout rempli de formes, d'images et de pensées mythologiques, admirablement préparé à dérouler sur les murailles des châteaux royaux le cortège complet des satyres, des nymphes, des héros et des dieux. On verra au chapitre suivant comment il dessinait, ce qu'il apportait avec lui des écoles de Florence, de Rome et de Parme, et l'influence qu'il put exercer sur nos peintres. Nous n'avons à indiquer ici, avec son action sur le mouvement général de l'art français, — dont on peut dire que presque toutes les commandes royales allaient bientôt passer entre ses mains et recevoir son empreinte, — que l'effet des modèles produits par lui sur la génération des sculpteurs, qui, nés sous Louis XII, dans les dix premières années du siècle, débutèrent dans les dix dernières années du règne de François Ier. D'abord subordonné à Rosso, dont l'abondance ornementale fit merveille et révéla aux Français une certaine élégance florentine déjà plus alambiquée, plus raffinée et plus maniérée, mais qui plut aussitôt à la cour, le Primatice prit bientôt une importance prépondante, qui alla toujours croissant jusqu'à sa mort, en 1570. Il avait exécuté la décoration de la chambre de la reine au-dessus de la Porte dorée, et une partie de la chambre du roi, quand il reçut mission d'aller en Italie acheter, pour les collections royales, des marbres et des bronzes antiques. Le roi avait déjà en Italie un agent, J.-B. della Palla, dont Vasari a dit qu'il faisait faire « autant qu'il pou-

vait de peintures et de sculptures pour envoyer en France au roi François, achetait des antiquités de toutes sortes... pourvu qu'elles fussent de bons maîtres et journellement les emballait et expédiait » ; pour servir de support à un vase acquis par lui, le Tribolo avait sculpté la déesse de la Nature « aux nombreuses mamelles » qui, « ayant été envoyée en France avec d'autres choses, mérita d'être très chère au Roi et placée comme une rareté à Fontainebleau ». De ce voyage datent les célèbres fontes qui firent connaître aux Français les plus célèbres antiques dont la découverte avait été, comme on l'a vu (p. 226-227), un événement pour les artistes italiens dans les premières années du siècle. C'étaient le *Laocoon*, le *Nil*, l'*Ariane* du Vatican, l'*Apollon du Belvédère*, la *Vénus de Gnide*, l'*Hercule Commode*, etc. Les dieux de l'Olympe, ressuscités, venaient ainsi, par delà les frontières de la patrie antique, prendre possession une fois de plus de la Gaule, peupler les palais et les parcs royaux de leurs nudités glorieuses et servir de modèles aux statuaires dont ils deviendront, au détriment de l'art religieux, les plus « nobles travaux ». L'antique hiérarchie est dès lors abolie.



Fig. 430. — Stucs de l'ancienne chambre de la duchesse d'Étampes, à Fontainebleau, par le Primatice.

C'est au retour de cette mission que le Primatice acheva la décoration de la chambre du Roi et entreprit celle de la chambre de la duchesse d'Étampes, dont les stucs (fig. 430), malgré les bouleversements qui, depuis le XVIe siècle, ont modifié l'aspect et l'affectation des lieux, sont encore en place et il suffit de regarder ces longues, sveltes et souples figures pour comprendre l'influence qu'elles purent exercer sur le génie d'un Jean Goujon.

Les Fontes du Primatice furent exposées solennellement dans la galerie de Fontainebleau, à peu près au moment où Benvenuto Cellini arrivait à son tour en France, à la suite du cardinal de Ferrare, qui fut son introducteur auprès du Roi. Logé au petit Nesle, il ne devait être chargé que de travaux d'orfèvrerie. Il n'était pas encore l'auteur du *Persée*, son chef-d'œuvre, qu'il n'exécuta qu'après 1545 et jusqu'en 1554, mais il professait déjà que « le point important de l'art du dessin est de bien faire un homme et une femme nus », et, grand parleur et hâbleur comme il

était, turbulent, ambitieux, vaniteux encore plus qu'habile, ce qui n'est pas peu dire, il fut parmi les propagandistes les plus décidés de l'esthétique nouvelle. Il ne reste de son séjour à la cour de France (1540-1545) avec la *Salière* de François I[er] (au trésor impérial de Vienne) que la *Nymphe* de Fontainebleau (au Louvre), longue, élégante et précieuse figure dont on a trop méconnu peut-être la valeur plastique et dont l'influence sur les Français et sur Goujon lui-même ne paraît pas contestable; il avait reçu du roi d'importantes commandes, notamment douze chandeliers d'argent de hauteur d'homme représentant les douze grands dieux; mais il ambitionnait plus encore, et son humeur querelleuse que n'embarrassait aucun scrupule s'en prenait à ses émules et à leurs protecteurs de ses déboires et de ses appétits déçus. Il accusa le Primatice de lui avoir « pris » la fontaine, que surmontait, au centre de la cour de Fontainebleau, l'*Hercule* en marbre de Michel-Ange, doré à cet effet par Claude de Luxembourg, et ses démêlés avec le Bolonais donnèrent lieu, en présence du roi et de la duchesse d'Étampes (ennemie personnelle de Cellini), aux scènes les plus violentes et les plus divertissantes, qu'il a contées à sa manière. La plus célèbre est celle que provoqua la visite du roi au *Jupiter* d'argent, longtemps attendu, qui était « un peu plus haut de taille que la personne du roi »; François I[er] vint le voir avec la duchesse d'Étampes, et c'est alors qu'éclata la querelle dont une lettre de Jules Alvaretto, ambassadeur de Ferrare à la cour de France, a conservé un récit véridique que M. Dimier a très utilement confronté avec celui de Benvenuto lui-même.

En 1544, le Primatice fut fait par François I[er] abbé commendataire de Saint-Martin-ès-Aires de Troyes, et devint M. de Saint-Martin, comme Rosso avait été créé chanoine de la Sainte-Chapelle, ce qui était pour la cassette royale une façon commode de se décharger sur les bénéfices ecclésiastiques, à la faveur du Concordat de 1515, d'une partie de ses dépenses. M. de Saint-Martin, appelé à Troyes par les soins de son abbaye, y retrouva un autre Italien qui depuis quelques années y était établi et qui d'ailleurs avait aussi, dès 1537, travaillé à Fontainebleau aux ouvrages de « painture et de stucq ». Les Italiens l'appellent Dominique del Barbiere; les Français, Dominique Florentin, et lui-même signait : *Domenico Fiorentino* une lettre à l'évêque d'Auxerre. Il est probable qu'il était venu, comme beaucoup d'autres de ses compatriotes, chercher fortune en France où l'on savait, par delà les monts, que les artistes italiens étaient bien accueillis par les plus illustres clients. C'est lui qui, avec Hubert Juliot, prit, au lieu et place du Primatice, possession de l'abbaye de Saint-Martin. Il fut, dans le milieu troyen, le grand agent de l'italianisme; c'est sous son influence et grâce au prestige de sa manière, où des souvenirs de Michel-Ange se mêlent à l'élé-

gance alambiquée du Primatice, que les François Gentil « agrandirent », enflèrent et contournèrent leur style et que l'art champenois, après les œuvres comme la *Pitié* de Bayel, en vint à produire des académies doucereuses comme le *Christ à la Colonne* de Saint-Nicolas (fig. 451). Il avait marié ses filles à Nicolas Hurant, peintre, et Gabriel Favereau, maître maçon, son collaborateur au classique jubé de Saint-Étienne détruit en 1795, et maître de l'œuvre de la cathédrale. Les principales sculptures du jubé ont été en partie sauvées : il en reste quatre bas-reliefs, assez déclamatoires, de la *Vie de saint Étienne*, recueillis à Bar-sur-Seine. La *Foi* et surtout la *Charité*, conservées à Saint-Pantaléon, sont pour justifier la popularité dont le Florentin jouissait à Troyes. Cette *Charité* a l'ampleur et la grâce; elle porte dans sa main gauche un enfant nu qui, d'un geste avide, cherche le sein contre lequel elle le serre; sa main droite caresse un autre enfant qui se hisse contre sa jambe légèrement ployée sous l'ample draperie et son visage, incliné vers lui, s'éclaire d'un gracieux sourire; un troisième enfant plus robuste et plus grand, taillé en petit hercule michelangesque, s'accroupit contre la jambe gauche de la *Charité*, soulève pour s'y abriter un pan de sa robe flottante et y détermine un remous de plis aux larges chiffonnements.



Fig. 451. — Christ à la colonne. Église Saint-Nicolas, à Troyes.

Et l'on comprend sans doute ce que ce style plus libre et plus « grand », où se jouent une habileté et une virtuosité brillantes, put exercer de séduction et de prestige; mais on comprend surtout combien l'imitation de cet art, dont la séduction est faite en partie de sensualité complaisante et de rhétorique grandiloquente, put troubler les vieilles disciplines de l'école nationale, la désorganiser plus que l'enrichir, l'éloigner de la nature en lui imposant ses formules, précipiter son évolution, sa décadence et sa fin.

Le plus important des monuments auxquels Dominique ait travaillé en Champagne est le tombeau de Claude de Guise, à Joinville. Antoinette de Bourbon, la veuve du duc, voulut lui consacrer un mausolée royal et, au lendemain de la mort de son mari (12 avril 1550), elle en avait demandé le plan au Primatice. L'exécution fut confiée à Jean Picart dit le Roux et à Dominique Florentin. Les voyageurs des XVIIe et XVIIIe siècles ont parlé avec admiration de ce monument aujourd'hui démembré et dont les plus importantes parties (les quatre statues orantes et gisantes du duc et de la duchesse, deux cariatides et deux bas-reliefs fixés aux parois inférieures) ont péri. Il en reste à Joinville même deux cariatides (la Justice et la Tempérance); au Musée de Chaumont et à l'école de dessin, deux bas-reliefs : la *Charité du duc* et sa *Justice* — et des statuettes de tympans. Enfin deux autres bas-reliefs, représentant les batailles et le *Triomphe* du duc, et deux génies funéraires sont aujourd'hui au Louvre. Après Fontainebleau et Troyes, Dominique eut encore, nous le verrons, à travailler à Paris et à Saint-Denis pour Catherine de Médicis; nous l'y retrouverons à côté de Germain Pilon.

La sculpture française sous les derniers Valois. — La conversion des Français à l'esthétique de la Renaissance italienne était dès lors définitivement accomplie. Du plus humble au plus grand, tout les sculpteurs l'adoptèrent; ils se l'assimilèrent avec plus ou moins d'aisance; quelques-uns y maintinrent, avec une ténacité plus ou moins efficace, le vieux fonds de naturalisme qui devait rester la vertu, la force et l'originalité de leur art, — mais aucun n'échappa à l'empreinte. A voir le retable sculpté pour Saint-Merry par Pierre Berton de Saint-Quentin, on dirait que le maître tailleur de pierre qui le signa en 1542, avait gardé, malgré sa collaboration aux travaux de Saint-Germain-l'Auxerrois et du Louvre à côté de Lescot et de Jean Goujon, un accent provincial assez marqué — et, à mesure qu'on avance vers le Nord et vers l'Est, il semble que, des jolies manières et des élégances florentines et bolonaises importées chez nous, nos imagiers n'avaient retenu qu'une rhétorique toujours un peu alourdie par l'effort laborieux de l'assimilation volontaire. L'auteur du tombeau des deux frères d'Andelot à Pesmes (1551), — peut-être le Franc-Comtois Nicolas Bryet qui sculptait en 1565 les statues de prophètes pour la même chapelle, peut-être ce Jacques Prevost, peintre et sculpteur, qui avait exécuté pour le cardinal de Granvelle une Descente de croix en bas-relief et d'autres sculptures en ronde bosse, — imite mais n'égale pas le monument des cardinaux d'Amboise; le sculpteur brugeois, tout rempli d'ailleurs de souvenirs italiens, qui fit le monument de Ferry Carondelet (démembré, aujourd'hui à Saint-Jean de Besançon, 1543), et au-dessus du cadavre gisant, entre les pieds élevés du sarcophage, repré-

senta le conseiller de Charles-Quint allongé et accoudé dans ses habits d'archidiacre et d'abbé de Montbenoit, trahit aussi ses origines...

L'œuvre du plus grand et du plus original des sculpteurs lorrains, Ligier Richier, révèle un mélange d'influences où l'italianisme domine sans doute, mais pas assez complètement pour qu'un accent profondément pathétique et comme un grand cri d'émotion ne s'en échappent quelquefois. Rien n'autorise à lui attribuer la grande Vierge en pierre, du Louvre, mais on peut la considérer comme imprégnée de son esprit (fig. 432). Quelques survivances de la vieille école champenoise y persistent encore et l'Enfant, fouillant d'une main impatiente le corsage maternel, n'est pas sans rappeler les petits *Jésus à la crèche* et les angelots de l'atelier du maître lorrain. Le retable de l'église d'Hatton-Chatel, beaucoup moins significatif que la *Pietà* datée de 1528, serait la plus ancienne de ses œuvres. Il ne reste qu'une statue du monument que lui commanda, vers 1547, dans la collégiale Saint-Maxe à Bar-le-Duc, Anne de Lorraine, pour la sépulture de son mari, René de Châlons, comte de Nassau, tué au siège de Saint-Dizier (1544). Par son testament, il avait ordonné qu'on fît sa portraiture fidèle, non comme il était en ce moment, « mais comme il serait trois ans après son trépas ». Ligier Richier, transformant le thème du gisant, du « transi », tel qu'on l'avait si souvent sculpté depuis le XIVe siècle, le redressa sur le tombeau, les chairs décomposées encore pendantes au squelette ; il l'anima d'un suprême souffle de vie et le représenta, offrant à Dieu, d'un magnifique geste de son bras gauche tendu, son cœur toujours fidèle (aujourd'hui à Saint-Pierre de Bar-le-Duc) (fig. 433).



FIG. 432. — Vierge en pierre polychromée. École de l'Est de la France.
(Musée du Louvre.)

La statue funéraire de Philippe de Gueldre, seconde femme de René II de Lorraine († 1547), dans le sévère et pittoresque costume des Clarisses, avec une figurine de religieuse agenouillée à ses pieds et tenant

la couronne ducale, est une œuvre émouvante autant que pittoresque et donne l'impression d'un véridique portrait. Tout n'est pas de la main de Ligier Richier dans l'*Ensevelissement du Christ* de l'église Saint-Étienne à Saint-Mihiel, et l'ordre dans lequel les treize statues qui le composent ont été groupées aujourd'hui n'est pas celui de la composition primitive. Quel que soit d'ailleurs l'ordre adopté, on y reconnaît une émancipation de plus en plus grande des règles iconographiques, un peu plus de rhétorique que dans les œuvres antérieures du maître, mais un pathétique encore sincère et expressif. Ligier Richier, comme un grand nombre d'artistes et d'artisans, avait adhéré à la Réforme : il signa en 1560 une pétition des protestants au duc de Lorraine, pour obtenir la liberté de leur culte et dut peu de temps après se réfugier à Genève (où il mourut en 1567). Les personnages du *Sépulcre* n'étaient pas encore placés, ni peut-être complètement achevés, quand il fut mis dans l'obligation d'abandonner son œuvre.



Phot. de la Comm. des M. H.

Fig. 433. — Tombeau de René de Châlons, comte de Nassau, par Ligier Richier. (Bar-le-Duc).

Jean Goujon. — La personnalité de nos sculpteurs s'était jusqu'à présent dérobée dans le grand œuvre anonyme des générations, et c'est à peine si l'on a pu, çà et là, discerner l'action de quelques maîtres émergeant au-dessus de la production des siècles. Nous arrivons, avec Jean Goujon, à l'apogée de la Renaissance française à la cour des derniers Valois, où elle brilla d'un éclat trop éphémère, aussitôt obscurci dans la fumée sanglante des guerres civiles et religieuses qui devaient sacrifier quelques-uns de ses plus grands protagonistes. Le rôle des grands artistes devient prépondérant ; si grande que reste encore notre ignorance sur la plupart d'entre eux, c'est en eux que se concentre désormais, en France comme en Italie, tout l'intérêt de l'histoire de l'art.

Dès 1547, Jean Goujon était célèbre, proclamé digne de l'immortalité par le premier traducteur français de Vitruve, salué, en 1555, à Toulouse par l'auteur d'un *Épitome* de Vitruve, comme « architecte et sculpteur de grand bruit », et l'on a vu au chapitre précédent quel rôle il put jouer comme architecte. C'est du sculpteur, dont Sauval au XVII[e] siècle écrivait qu'il fut « le plus excellent de France, » qu'il sera ici question.

On s'accorde aujourd'hui à le considérer comme Normand d'origine,



Fig. 454. — Saint-Sépulcre de Ligier Richier à Saint-Mihiel (Meuse).

et c'est en Normandie qu'on le rencontre d'abord. Les comptes de la fabrique de Saint-Maclou pour l'année 1540-1541 contiennent plus d'une mention concernant « *maistre* Jean Gouyon ou Gougon », tant à propos du « portraictz » ou modèle d'une custode à porter le corps de Notre-Seigneur que de l'établissement des orgues. Il faut renoncer à reconnaître sa main dans aucune des portes de Saint-Maclou, qui n'étaient pas terminées à la fin du règne de Henri II ; tout ce que l'on peut dire avec certitude c'est que quelques détails, notamment les figurines à relief méplat debout sur la corniche de la petite porte, sont bien de son style. On lui avait commandé, pour le tombeau des cardinaux d'Amboise, la tête de Georges II, et il avait reçu, d'après les comptes de 1541-1542, le 6 avril, 30 livres pour ce travail. Si l'hypothèse que nous avons mentionnée (voir pages 615-616)

était vérifiée, et si les héritiers de Georges II, chargés par lui de transformer sa statue d'archevêque en effigie cardinalice, s'en étaient économiquement tenus aux changements de costume indispensables, nous aurions bien là encore une œuvre de sa main; mais il faudrait convenir qu'elle est fort médiocre à côté de celle de Georges Ier. D'ailleurs, même si les héritiers de Georges II firent largement les choses et renouvelèrent complètement sa statue orante, il est probable que la tête de la seconde ne fut qu'une reproduction de celle de la première et ce n'est pas comme portraitiste que Jean Goujon, « tailleur de pierre et masson », « ymaginier et architecteur », peut prendre place parmi les grands sculpteurs français.



Phot. Neurdein

FIG. 455. — Tombeau de Louis de Brézé, sénéchal de Normandie. Cathédrale de Rouen.

Une tradition qui ne semble pas remonter plus haut que Lenoir, mais que, de notre temps, plusieurs historiens ont reprise et essayé d'étayer avec des arguments tirés du style même de l'œuvre, voudrait qu'il fût l'auteur, ou tout au moins l'auteur principal, du magnifique tombeau que Diane de Poitiers fit élever dans la cathédrale de Rouen, en face même du monument des cardinaux d'Amboise, à son mari Louis de Brézé, sénéchal de Normandie, et l'on explique, par ces rapports noués dès les débuts de Jean Goujon avec la maîtresse des Valois, la faveur, d'ailleurs précaire, dont il jouit plus tard. Le sénéchal était mort en 1531; c'est en 1535 seulement que Diane manifesta l'intention de lui élever un mausolée dans la chapelle de la Vierge et l'on ne connaît aucun document qui permette de dire si ce projet fut aussitôt réalisé et dans quels délais. Il est vraisemblable en tout cas que l'exécution coïncida avec la présence de Goujon à Rouen. Tout ce qu'on peut dire, c'est qu'il existe entre les colonnes de marbre noir à chapiteaux d'albâtre de l'étage inférieur du mausolée et celles des orgues de Saint-Maclou une ressemblance certaine; mais les analogies en faveur de l'hypothèse de la participation de Goujon à ce travail ne vont pas plus

loin. Faut-il tirer argument de la présence des cariatides portant l'entablement de l'ordre supérieur? On ne saurait les assimiler à celles des illustrations du Vitruve de Jean Martin, ni à celles du Louvre. Dans son parti général, le monument reste en dehors des vieilles traditions iconographiques; il combine avec le thème du gisant celui des statues équestres plus familières à l'art du Nord de l'Italie et celui des Vertus dont les attributs sont amalgamés ici en une seule figure ailée, assise sur un buisson d'épines, — avec un mors dans la bouche, un glaive à la main et un serpent autour du bras — au-dessus de l'entablement supérieur, flanquée de deux écussons que tiennent, sur les avant-corps, les chèvres symboliques rappelant la devise du duc : *tant gratte chèvre que mal giste.* Le gisant, dont la stupidité des visiteurs a fait un *corpus* déplorablement criblé, zébré des inscriptions les plus saugrenues, est traité avec une vigoureuse décision et d'un accent très dramatique; à ses pieds la Vierge debout accueille les prières que lui adresse Diane elle-même, sévèrement enveloppée dans ses voiles de veuve et agenouillée au chevet de son mari :

Misericordes oculos ad nos converte.... Suscipe preces, virgo benigna.

Et ces deux statues de Diane et de la Vierge sont — toujours hypothétiquement — attribuées à Quesnel, auteur d'une autre Vierge datée de 1540 dans une des chapelles de la cathédrale. Au-dessus des deux tableaux de marbre noir qui rappellent, près du gisant, ses dignités, services et honneurs, quatre vers latins apprennent au passant surpris que le monument fut érigé par la veuve, fidèle jusqu'à la mort :

Indivulsa tibi quondam et fidissima conjux,
Ut fuit thalamo, sic erit in tumulo!

Deux charmants angelots porteurs de cartouches sont placés à droite et à gauche, près des figures de la Vierge et de Diane.

En réalité, en l'absence de tout document, un seul argument vraiment valable peut être produit en faveur de l'attribution à Jean Goujon de ce monument, si exceptionnel dans la série des tombeaux français du XVI[e] siècle et c'est l'analogie du style des colonnes couplées d'ordre corinthien qui supportent l'avant-corps avec celles de Saint-Maclou. Dans l'impossibilité de rapprocher en saine critique aucune autre partie de ce magnifique tombeau des œuvres authentiques de Goujon, il faut se résigner à le laisser anonyme, jusqu'à ce que la découverte de quelque document d'archives permette de résoudre le problème.

Un autre nom, celui de Jean Cousin, a été mis en avant; mais ici on chercherait en vain un commencement de preuve, car même le style des cartouches encadrant les inscriptions au-dessus du gisant ne saurait justifier cette fantaisie. Il est en tout cas curieux de constater que ces deux noms ont été également allégués pour un autre monument contemporain

et de valeur également supérieure : la sépulture de Philippe de Chabot, amiral de France, mort en 1543, autrefois dans l'église des Célestins de Paris et dont les débris sont aujourd'hui au Musée du Louvre. La statue de l'amiral, non pas gisante, mais à demi allongée, les pieds posés sur le lion héraldique, le dos et le bras appuyés sur le cimier qui lui sert d'accoudoir, était autrefois encadrée aux murs des Célestins dans un grand cartouche de pierre à forte saillie, dont la composition et le dessin sont tout à fait conformes à ceux dont Jean Cousin multiplia les modèles, et par là se justifie la tradition dont un manuscrit de Jean Raveau (1592) semble être l'origine, que le peintre-graveur avait « *fait et dressé* » le tombeau du grand amiral. D'autre part, on ne



Fig. 436. — Déposition de croix. Bas-relief du jubé de Saint-Germain-l'Auxerrois, par Jean Goujon.
(Musée du Louvre.)

connaît aucune statue de Jean Cousin et rien, absolument rien, dans son œuvre ne permet de supposer qu'il ait jamais pu tailler une figure de style aussi large, aussi simple que celle de Chabot. Il reste incontestable qu'entre cette statue, où la force tranquille de la vie apaisée mais non pas endormie dans une contemplation sereine et grave, est exprimée avec une maîtrise si exempte de tout maniérisme et tout ce qu'on connaît du style de Cousin, il y a plus qu'une nuance.

Une hypothèse s'est donc présentée, à l'examen du monument et des textes, dont aucun d'ailleurs n'a la valeur d'un document authentique. Le Laboureur, dans une annotation aux *Mémoires* de Castelnau, dit que c'est le roi lui-même qui ordonna que Chabot, allié par sa femme aux maisons d'Orléans et d'Angoulême, reçût aux Célestins les honneurs d'un « superbe tombeau ». Le Père Anselme ajoute même que le roi *fit faire* ce tombeau. La statue de l'amiral serait donc contemporaine de sa mort, et l'encadrement ajouté par Léonor de Chabot, son fils, serait, comme la petite *Fortune* couchée dans une niche, postérieur d'une vingtaine d'années...

Quant à la belle effigie de marbre, les arguments proposés pour la donner à Jean Goujon (dessin de la bouche et des yeux, des cheveux et *surtout* des oreilles et des mains, ornements *méplats* de la cotte, mufle et *pattes poilues* du lion) ne sont vraiment, à l'examen, nullement persuasifs, et il ne suffit pas d'affirmer que « l'œuvre est digne du maître divin » pour avoir prouvé qu'elle est de lui. Ne serait-il pas d'une critique plus saine de dire, au contraire, que tout ce que nous connaissons de l'œuvre *authentiquement* certaine du « maître divin » s'opposerait à cette attribution? N'a-t-il pas en effet une prédilection marquée pour les minces et fins reliefs qui semblent inspirées du plus subtil *stiacciato* florentin, au point que si l'on cédait à la tentation du jeu des attributions et des menues controverses dont la critique moderne a peut-être abusé, on pourrait « plaider » que, la *Diane* d'Anet étant après tout sans état civil, nous ne connaissons aucune statue en *ronde bosse* de Jean Goujon (les modèles des cariatides du Louvre ayant été fournis par Lescot); ou encore, l'attribution traditionnelle et très vraisemblable de la *Diane* lui étant maintenue, on n'en saurait tirer argument pour la thèse qui donne à celle-ci le même auteur qu'au *Chabot*. Autant, en effet, la statue de l'amiral a, dans son port, de plénitude et d'aisance, autant la *Diane*, sur le socle où elle est juchée, semble conserver la gêne et comme le regret du bas-relief primitif pour lequel elle fut « pensée » et dont elle a l'air de chercher le support. L'une sort vraiment du bloc où elle fut conçue et taillée; elle en garde la carrure, les volumes et l'ampleur; l'autre, en dépit de ses trois dimensions, reste comme comprimée dans la minceur essentielle et obsédante, et, si l'on peut dire, dans la matrice d'un plat relief originel.



Fig. 437. — Deux Évangélistes du jubé de Saint-Germain-l'Auxerrois, par Jean Goujon. (Musée du Louvre.)

Un autre nom a été mis en avant pour la statue de l'amiral de Chabot, et les documents, encore inédits, qui viennent d'être communiqués à la Société des Antiquaires de France, au moment même où sont écrites ces lignes, apportent en sa faveur un argument très fort. Si, en effet, la statue de Charles de Maigny est de Pierre Bontemps, celle de l'amiral Chabot, assurément supérieure mais de parenté très reconnaissable, ne pourra-t-elle désormais être attribuée, avec bien plus de vraisemblance, à l'auteur des gisants du tombeau de François Ier ?

Revenons aux œuvres certaines de Jean Goujon. On le retrouve à Paris en 1544. Il y travaille de son « métier d'imagier », comme « maître tailleur d'images », au jubé de Saint-Germain-l'Auxerrois, « sous monseigneur de Clagny », c'est-à-dire sous Pierre Lescot, qui bientôt l'attachera à l'atelier du Louvre. Nous avons déjà dit que Pierre Berton de Saint-Quentin avait travaillé à ce jubé et que d'autres sculpteurs (Simon Le Roy, Laurent Regnaudin) y furent aussi employés. Les comptes retrouvés par M. de Laborde permettent de déterminer la part de Jean Goujon : c'est pour *une Notre-Dame de Pitié* et *quatre évangélistes en demye-taille* qu'il toucha le solde du prix convenu, au mois de janvier 1545.

Ces précieux fragments du jubé disparu sont aujourd'hui au Louvre : la *Déposition*, qui n'est évidemment que la *Notre-Dame de Pitié* des comptes (fig. 436), provient du Musée des monuments français, et les quatre Évangélistes, qui avaient été encastrés dans une maison de la rue Hyacinthe-Saint-Honoré, furent acquis en 1850 (au prix de 1200 francs!) par M. de Laborde (fig. 437). Il suffit de comparer cette Déposition de croix à la série des Sépulcres dont nous avons déjà parlé pour constater combien Goujon appartenait de cœur à la génération nouvelle; l'expression de la douleur chez Marie et les Saintes Femmes est conforme à la rhétorique italianisante que l'on voyait au même moment s'insinuer ou s'étaler dans un grand nombre d'œuvres et notamment dans les groupes célèbres de l'*Évanouissement*, de l'*Assomption*, et surtout la *Glorification de la Vierge* à Solesmes. Pourtant le Saint Jean, accroupi, soutenant de ses genoux écartés la Vierge pâmée, lui faisant de son épaule un coussin et inclinant vers elle son visage contracté par les sanglots, témoigne d'une recherche et d'un sentiment personnels; mais le principal soin et l'évidente prédilection du sculpteur ont été pour le torse du Christ, surtout pour les fines draperies, dont l'étoffe légère, aux plis multipliés, se joue et s'épanche en ondulations, où l'élégance de son ciseau triomphe.

Les travaux du jubé de Saint-Germain étaient terminés en 1545; deux ans après, dans la préface du *Vitruve* de J. Martin, Jean Goujon, qui avait enrichi le volume de « figures nouvelles » (v. fig. 364, 365, p. 537, 539), était signalé au roi Henri II, récemment monté sur le trône, comme « n'aguères architecte de Monseigneur le connétable et maintenant l'un des vostres ». On a vu (p. 552) qu'il est difficile de préciser aujourd'hui la part que Goujon put avoir, comme *architecte*, aux travaux d'Écouen : son rôle comme décorateur et sculpteur y est plus facile à définir. Même si elles furent mises en place après 1547, il paraît impossible de ne pas reconnaître sa main dans les *Renommées* porteuses de lauriers et de palmes sur l'arcade qui fait communiquer la cour et le parc du château, surtout dans celle qui, sur la cheminée de la grande salle, la coiffure emperlée, les draperies collantes au corps, l'épée de connétable dans la

main droite, une couronne de laurier dans la gauche, s'avance à grands pas, regardant en arrière comme pour appeler d'autres Victoires et d'autres Renommées. Pour l'autel de pierre de la chapelle (aujourd'hui à Chantilly), il reprit les Évangélistes du jubé, mais avec plus d'ampleur et de fermeté. Il y a comme un souffle de Michel-Ange dans la pensive figure de Jean, assis sur des nuées. Entre les deux bas-reliefs de l'avant-corps du soubassement, il intercala trois statuettes de la *Foi*, l'*Espérance* et la *Charité*, qui sont comme les annonciatrices, encore un peu timides, des figures de femmes, où il mettra bientôt son plus cher idéal. Au-dessus, il tailla à basse-taille, et cette fois dans le marbre et d'un ciseau moins assuré, le *Sacrifice d'Abraham*.



Phot. Giraudon

Fig. 458. — Une des Nymphes de la Fontaine de Jean Goujon. Paris.

Le texte cité plus haut atteste que, dès 1547, Goujon était au service du roi, et les documents produits par M. Germain Bapst ont établi que, dès le mois de décembre 1549, il avait exécuté un des œils-de-bœuf de la façade du nouveau Louvre (et passé marché pour deux autres). Pierre Lescot l'avait attaché, peut-être associé, à ses travaux; mais en dehors des chantiers royaux, et toujours à côté de Lescot, il avait eu à exécuter à Paris, tant à l'hôtel du président de Ligneris (aujourd'hui Carnavalet) qu'à la Fontaine aux Nymphes, une série de figures décoratives, dont quelques-unes sont restées parmi les plus populaires de son œuvre.

L'affirmation de Sauval est la seule autorité sur laquelle s'appuie l'attribution à Goujon des sculptures de l'hôtel que Lescot construisit pour son collègue au Parlement; mais le style de ces sculptures justifie si bien cette tradition que la seule question qui se pose est celle de savoir où s'arrêta sa participation personnelle. Nommé président à mortier, en 1546, au retour de sa mission au Concile de Trente, Ligneris fit sans doute commencer, certainement activer les travaux sur le terrain qu'il avait acquis dès 1544 au Marais. Sur le grand claveau en bossage de la porte d'entrée, une svelte figure ailée de l'*Abondance* accueille le visiteur, et au revers, sur le claveau de l'autre face, du côté de la cour, la *Puissance judiciaire* lui fait

pendant, tandis que deux Victoires se couchent aux rampants de l'arc, dans l'attitude de l'*Ariane* que les moulages du Primatice venaient de révéler aux artistes français. Les grandes figures symbolisant les Saisons, entre les grandes fenêtres de l'étage au fond de la cour, fort admirées par Blondel, sont d'un style plus lourd et d'une exécution plus grosse, mais les mascarons taillés sur les claveaux et librement inspirés de l'antique ont eu, dans l'art classique français, une extraordinaire fortune et, depuis Goujon, pullulent dans la décoration monumentale. Les remaniements des propriétaires successifs de l'hôtel ont, à la fin du XVIe et au XVIIe siècle, grandement modifié la construction du président Ligneris.

La fontaine dédiée aux Nymphes des Sources, *Fontium Nymphis*, aujourd'hui isolée au milieu d'un square, était primitivement adossée à l'angle de la rue Saint-Denis et de la rue aux Fers qui, au XVIe siècle, était la rue au Feurre ou au Fouarre; elle ne comprenait alors que trois arcades surmontées d'un petit fronton, décorées d'un bas-relief dans la frise, d'un autre au soubassement et, sur les pilastres accostant les arcades, des fameuses Nymphes où le génie du sculpteur symbolisa — par la sveltesse des formes, l'ondulation des draperies légères, tour à tour coulantes et froissées — le clair épanchement, le rythme et le caprice des belles eaux vivantes. Corrozet, qui nomme Goujon, donne à la Fontaine la date de 1550; elle était finie dès 1549, car l'auteur de la description de l'Entrée de Henri II (16 juin 1549) la mentionne expressément : « Plus oultre se trouvait la fontaine Sainct-Innocent, de nouveau rebastie d'un ouvrage singulier, enrichi de figures de nymphes, fleurs et fontaines à demye taille, ensemble de feuillages, si artificiellement ondoyans et refenduz qu'il n'est possible de l'exprimer en petit de parolles.... » Et il ajoute qu'elle était « embellie dedans œuvre de diverses Damoiselles et Bourgeoises, avec plusieurs gentilshommes et citoyens de la ville, tant bien en ordre que c'estoit une beauté ». L'eau n'y occupait pas encore en effet, une grande place, canalisée et coulant simplement par des mufles de lion. Au XVIIIe siècle, quand l'architecte Poyet reconstruisit la fontaine, menacée de démolition, au centre du nouveau marché, aujourd'hui square des Innocents, on dut ajouter un quatrième côté, augmenter de trois le nombre des Nymphes, compléter les bas-reliefs du couronnement et les Renommées volantes, et Pajou imita sur la face méridionale, avec une adresse consommée, les modèles de son glorieux prédécesseur. Puis, comme l'écoulement des chutes plus abondantes amenées dans le « château d'eau » ainsi transformé aurait immanquablement rongé et détruit les admirables bas-reliefs inférieurs des Tritons et des Néréides, on les remplaça par des copies et les originaux sont aujourd'hui au Louvre. Par la souplesse des modelés, la grâce pleine, robuste et nerveuse des attitudes,

ces figures mythologiques marquent le triomphe définitif de la Renaissance. La grande sculpture décorative française, païenne et classique, est vraiment née avec elles.

Goujon ne travaille plus dès lors que pour les demeures royales : le Louvre et Anet, commencé dès 1547 à l'avènement de Henri II, pour la favorite dont il semble que l'empire, sinon les charmes, croissait avec les années et pour laquelle il fallait, comme dit Michelet, « inventer je ne sais quel miracle de jeunesse éternelle qui troublât l'imagination et qui donnât le change ». Aucun texte ne signale sa présence à Anet; aucun contemporain, pas même Philibert de l'Orme, à côté de qui il aurait travaillé tant d'années et dans une si étroite collaboration, ne l'y mentionne,



Fig. 439. — Bas-relief provenant de la Fontaine des Nymphes par Jean Goujon. (Musée du Louvre.)

et pourtant rien n'a pu contredire la tradition qui attache son nom à la célèbre Diane et à la décoration du château. A qui attribuer, sinon à l'auteur des Néréides et des Nymphes des Innocents, la *Diane* de marbre, dont une légende fantaisiste a fait le portrait de Diane de Poitiers, qui, appuyée à l'encolure du cerf héraldique, ses longues jambes posées sur un lévrier, rivalise de sveltesse avec la Nymphe que Benvenuto Cellini, au temps de François I[er], avait coulée en bronze pour la porte dorée de Fontainebleau et qu'Henri II avait donnée à Diane pour décorer l'entrée du château, où deux *Victoires tenant des flambeaux* l'accompagnaient? A qui, les *Renommées* des écoinçons de la chapelle et les anges portant les attributs de la Passion? Si l'on démontrait jamais que la main de Goujon n'y est pas intervenue, son esprit n'y resterait pas moins présent et reconnaissable; les figurines en basse-taille de la *Foi* et de la *Force*, provenant d'Anet et données au Louvre par M. de Caraman, propriétaire du château, en dépit d'une attribution tout à fait hypothétique à Ger-

main Pilon, sont, — comme une *Ascension* jadis conservée dans l'église d'Anet et quelques autres fragments, — aussi *goujonesques* que possible.

Nous avons indiqué déjà comment les documents retrouvés par M. Bapst ont permis de préciser la date de quelques-uns des plus importants travaux de Jean Goujon au Louvre (v. fig. 366). Dès le mois de décembre 1549, deux figures des œils-de-bœuf étaient terminées et les quatre autres suivirent de près. L'*Histoire* et la *Victoire*, la *Guerre* et la *Paix*, la *Gloire du Roi* et la *Renommée* y sont affrontées de chaque côté de la lucarne qu'elles accostent, entre la moulure arrondie où elles s'appuient et les colonnes cannelées aux chapiteaux corinthiens dont la saillie les domine; les draperies collantes au corps dessinent les formes élégantes et robustes, d'où se dégagent les bras nus, tenant le glaive ou les javelots, les palmes ou le burin qui grave les hauts faits au livre de l'Histoire. Seules la *Gloire du Roi* et la *Renommée* qui lui fait face ont les jambes et le torse nus, et c'est à elles que s'appliquent, c'est elles que glorifient les vers célèbres de Ronsard dans son Épître à Lescot :

> ... Il me souvient un jour que ce prince à la table,
> Parlant de ta vertu, comme chose admirable,
> Disait que tu avais de toi-mesmes appris
> Et que sur tous aussi tu remportais le prix,
> Comme a faict mon Ronsard qui, à la poésie,
> Maugré tous ses parents, a mis sa fantaisie.
> *Et pour cela*, tu fis engraver sur le haut
> Du Louvre, une déesse à qui jamais ne faut
> Le vent à joue enflée au creux d'une trompette,
> Et la montras au Roy, disant qu'elle était faite
> Exprès pour figurer la force de mes vers
> Qui, comme vent, portaient son nom par l'univers....

et une inscription : *Virtuti Regis invictissimi*, accompagnait jadis le bas-relief.

Le 5 septembre 1550, Goujon s'engageait vis-à-vis de Lescot à tailler « quatre figures de femmes de pierre dure de Trossy des carrières de Saint-Leu, en façon de Termes servant de colonnes... *selon et suivant un modèle de plâtre par cy devant faict et à lui livré par le dit seigneur de Clagny* ». Il semble bien, à lire ce texte d'importance majeure, que le *modèle* n'était pas de la main de Goujon. Du moins mit-il dans la traduction qu'il en fit sa marque personnelle. Il avait déjà dessiné pour le *Vitruve* des cariatides masculines et féminines, mais aucune ne se rapporte exactement à celles qu'il sculpta pour la tribune des musiciens, « des hautbois et joueurs d'instruments », placée au-dessus de la porte de la « grande salle à la mode des antiques » que François I[er] avait décidé

de construire « par devant son trépas ». La salle a été remaniée au XVIIe siècle; la décoration n'en a été achevée qu'au début du XIXe siècle, par Percier et Fontaine qui utilisèrent, en les restaurant, pour la grande cheminée faisant face à la tribune, deux statues, dont une surtout conserve l'empreinte encore reconnaissable de Goujon. Les cariatides sont toujours en place, et quel que soit l'auteur des modèles proposés au sculpteur, ces grandes porteuses, — immobiles sous leur fardeau, au visage impersonnel et serein, filles charmantes et respectueuses d'une antiquité dont la sève puissante s'est affinée dans leur corps élégant, plus svelte et moins robuste, — sont bien, elles aussi, marquées à l'empreinte de l'esprit de plus en plus classique et de la main ici plus surveillée du maître.


Fig. 440. — Diane, provenant du château d'Anet, par Jean Goujon.
(Musée du Louvre.)

Avec les délicieuses figures à basse-taille des œils-de-bœuf, elles sont sa part incontestable, la plus indubitable et la plus brillante, dans la décoration du Louvre. Mais il est certain qu'elles ne constituent pas toute sa part. Les payements qui jusqu'en 1562 lui furent attribués (560 livres en 1556, 501 en 1557, 663 en 1558, 484 en 1559, 726 en 1560, 1085 en 1561, 716 en 1562, alors qu'il n'avait touché pour les cariatides que 737 livres en 1550) prouvent l'importance des travaux qu'il dut exécuter tant sur la façade que dans le grand degré (escalier Henri II) et dans l'intérieur du palais. Mais si beaucoup des figures de la voûte de l'escalier, — surtout les *Dianes* chasseresses aux fines draperies flottantes, les jeux d'enfants des paliers, — rappellent sa manière et font penser à lui, l'*évidence* de son intervention personnelle devient de plus en plus rare, tant peut-être par la faute des restaurateurs que parce que beaucoup d'autres sculpteurs, à côté de lui, participèrent à la décoration du Louvre (les frères Lheureux, Pierre Nanyn, qui donne quittance dans les comptes de 1561, au nom et comme procureur de maistre Goujon, Jean et Étienne Carmoy, le décevant Ponce, Pierre Jogneux, d'autres encore...). A partir de 1562 le nom de Goujon disparaît définitivement. On sait par les documents retrouvés dans les

dossiers du Saint-Office aux archives de Modène, qu'il avait dû quitter la France après le massacre de Vassy et la victoire de Guise, qui avait fait suspendre à Paris l'exécution de l'édit de janvier 1562, accordant aux protestants un certain nombre de garanties. Il s'était établi à Bologne (dans la maison d'une veuve, sur la petite place Saint-Michel près de San-Mamolo), où *peut-être* le Primatice l'avait, sinon accompagné, du moins adressé, et c'est là qu'il mourut à une date indéterminée, entre 1564 et 1568. Déjà, un document publié par M. H. Stein (ordre d'élargissement de septembre 1555 en faveur de Jean Goujon, sculpteur du roy au Louvre) nous avait appris qu'il avait été emprisonné, sans qu'on puisse d'ailleurs connaître exactement les causes de cet emprisonnement, par ordre du bailli d'Étampes et l'on a cru retrouver, dans une maison de cette ville ayant appartenu à Diane de Poitiers (ornée de deux *Renommées* et d'un bas-relief de la Pentecôte), des traces de son art. D'autre part, un curieux arrêt du Parlement de Paris du 17 mai 1542, publié par M. N. Weiss, montre, parmi d'autres prévenus coupables d'avoir « assisté es propos maulvais, damnez et hérétiques »... ainsi qu'à des « parolles et doctrines irrévérentes, scandaleuses et blasphèmes contre l'honneur et révérence de notre mère Saincte Église... », un Jehan Goujon qui doit, avec ses compagnons, « pour raison desdictz cas », aller « faire amende honorable pieds et teste nuds et en chemise »... sur la même charrette qui conduira « à l'exécution de mort » l'auteur des propos incriminés.... Mais rien n'établit que ce Jean Goujon, dont la profession n'est pas indiquée, fût notre maître sculpteur. Un seul fait est certain : il dut s'expatrier pour cause de religion en 1562, et il mourut avant 1568, loin de la patrie dont ses chefs-d'œuvre avaient si bien exprimé la grâce, l'élé-



Fig. 441. — Deux Cariatides de Jean Goujon. Palais du Louvre.

gance et le sourire, et à laquelle il aurait pu dire, comme du Bellay :

> France, mère des arts, des armes et des lois,
> Tu m'as nourri longtemps du lait de ta mamelle
> . . . .
> Cy, ne suis-je pourtant le pire du troupeau !

Cette Renaissance française, dont il avait été, parmi les sculpteurs, le premier grand et original interprète, allait bientôt sombrer dans l'anarchie sanglante des guerres religieuses.



Phot Giraudon

Fig. 442. — Détail de la statue de Claude de France (tombeau de François Ier), par Pierre Bontemps. Basilique de Saint-Denis.

Pierre Bontemps. — Dans le groupe des sculpteurs employés par Philibert de l'Orme au tombeau triomphal de François Ier, la figure de Pierre Bontemps se détache désormais au premier plan. Les documents récemment produits par M. Roy ont apporté à l'appui de tout ce qu'on pressentait déjà sur l'importance de son rôle des preuves décisives; il est bien l'un des grands sculpteurs français du XVIe siècle. Notre ignorance reste complète encore sur ses origines. Il est mentionné dès 1536 sur les comptes des bâtiments royaux comme travaillant à Fontainebleau aux gages de 15 livres par mois; de 1540 à 1550, il y répare une figure du Laocoon en « cuivre »; moule deux bas-reliefs en basse-taille pour le socle de la « figure du Tybre » ; répare un Vulcain « pour sonner les heures » à la grande horloge du palais; travaille à la fonte d'un Apollon du Belvédère, c'est-à-dire qu'il reçoit de première main tous les enseignements que les antiques apportés par le Primatice répandaient parmi les maîtres français. En 1548, avec François Marchand, Ponce Jacquio, François Carmoy, Ambroise Perret, Chantrel, Germain Pilon, il commence à collaborer au tombeau de François Ier. On savait déjà qu'il avait touché, avec François Marchand, un acompte de 337 livres 10 sols tour-

nois pour les effigies du roi et de la reine (le 11 janvier 1550), mais on n'avait, en dehors des arguments tirés du style même des gisants, aucun document qui permît de les attribuer à l'un plutôt qu'à l'autre des deux collaborateurs. On sait à présent que, François Marchand étant mort avant l'arrivée des gisants que François Carmoy avait ébauchés à Orléans, c'est Pierre Bontemps qui exécuta ces deux magnifiques statues, si larges et si simples de facture, si pathétiques de sentiment. On sait en outre qu'il est également l'auteur des priants (et qu'il avait même exécuté deux statues de Louise de Savoie et de Louise de France, ébauchées par Carmoy et aujourd'hui disparues).

Or, comme il avait, le 6 octobre 1552, passé traité avec Philibert de l'Orme pour « faire et parfaire bien et deuement comme il appartient... les ouvrages de basse taille... au sillobastre... pour eslever et ériger les histoires de deffaite de la journée de Sérisolles... remplir et garnir de chevallerie, gens de pied, artillerie, enseignes, estendards, trompettes, clérons, tabours, phifres, munitions, camps, pavillons, bagages, villes, chasteaux et autres choses approchans et suivant la vérité historielle... » — et, puisqu'il avait déjà fait les deux prians de « Messieurs les deux Dauphins et duc d'Orléans, enfans du feu Roy » et qu'il faut désormais lui attribuer certainement les statues agenouillées du Roi et de Claude de France, et très vraisemblablement celle de la petite Charlotte de France, il s'en suit qu'il fut, avec Philibert de l'Orme, le principal auteur du mausolée. Comparées aux bas-reliefs du tombeau de Louis XII, où tous les soldats sont habillés en légionnaires romains, les « histoires du monument » de François Ier, dans leur réalisme pittoresque, apparaissent comme des œuvres de signification bien française ; tout en est précis, spirituel, juste d'expression et, de la bataille de Marignan jusqu'à Cérisoles (1515-1544), on y voit se succéder les prises de ville, défilés de troupes, convois d'artillerie, charges de cavalerie, combats d'infanterie, entrées triomphales, comme de vivantes miniatures en marge d'une chronique.

La part d'Ambroise Perret et de Jacques Chantrel fut la décoration de la grande voûte qui abrite les gisants et des passages ménagés à droite et à gauche du sarcophage. Quant aux seize statuettes de génies funéraires, qui devaient accompagner les orants et que Philibert de l'Orme avait commandées à Germain Pilon, alors tout jeune débutant et à l'Italien Ponce Jacquio, elles furent faites, mais jamais mises en place. Le monument, exécuté en grande partie dans les jardins de l'hôtel d'Étampes à Paris, fut érigé à Saint-Denis entre 1556 et 1558 ; mais il restait encore à compléter ou à mettre en place quelques parties au moment de la mort subite de Henri II. Et ce fut le Primatice, brusquement substitué à Philibert de l'Orme, qui fut chargé de régler les derniers détails.

Ce fut encore à Pierre Bontemps que Henri II demanda l'urne funéraire qui — dans l'église abbatiale de Hautes-Bruyères, voisine de Rambouillet où François Ier était mort — devait recevoir le cœur du roi. C'est une œuvre aussi originale qu'exquise. Un haut piédestal, décoré sur ses quatre faces de cartouches encadrant des groupes de gracieux musiciens, chanteurs, artistes et savants, supporte l'urne admirable, posée sur quatre griffes robustes et dont la panse arrondie présente, avec les armes et devises de François Ier, de fins reliefs symbolisant les arts et les sciences, chers au cœur royal qu'elle contenait. Sur le couvercle à godrons deux génies funéraires sont assis. Pierre Bontemps recevait en 1556 le solde du paiement de ce gracieux chef-d'œuvre. La même année, il taillait, à Fontainebleau, pour la grande salle du palais, une statue en bois de François Ier et, pour la cheminée de la chambre du roi, un bas-relief en marbre blanc des *Quatre Saisons*.



Fig. 443. — Tombeau de François Ier, par Philibert de l'Orme et Pierre Bontemps. (Basilique de Saint-Denis.)

Il était, en outre, chargé, par contrat, d'exécuter, pour l'église des Célestins et, encore en 1556, selon les exigences un peu exceptionnelles et plastiquement assez gênantes d'un programme précis, la statue tombale en pierre de Charles de Maigny, capitaine des gardes de la porte du roi, assis et endormi, en faction à la porte dont il avait la garde. Le document qui révèle Pierre Bontemps comme l'auteur de cette statue permet — en dépit de l'inégalité du mérite, si l'on considère les analogies de facture et notamment la ressemblance de la ciselure des deux armures, qui elles-mêmes ne sont pas sans rappeler certains détails du monument du cœur de François Ier, — de lui attribuer avec une croissante vraisemblance la statue de l'amiral Chabot.

En 1561, il habitait dans la rue Sainte-Catherine et exécutait, pour le compte des échevins, « vingt figures de diverses grandeurs, comprins

ung globe pour mectre et asseoir dans un arc triomphant... », à l'occasion de l'entrée de Charles IX, et il donnait quittance, le 3 septembre 1561, des 400 livres allouées pour ce travail. A partir de cette date, on le perdait de vue. Des documents retrouvés aux Archives nationales par M. Tuetey, dans un registre de mandements et ordonnances du Bureau de la Ville de Paris, prouvent que, à la date du 21 novembre 1562, Etienne Carmoy, l'un des collaborateurs de Bontemps, avait reçu défense de se dessaisir de « certaines figures d'albâtre... appartenant à un nommé Me Pierre Bontemps, suspect de la nouvelle religion ». C'étaient des œuvres que le sculpteur, obligé de partir précipitamment, avait laissées chez son ami. En décembre 1562, on dressait l'inventaire de ces œuvres de Me Bontemps, « fugitif pour la religion, c'est à savoir une bataille de marbre blanc, deux bas-reliefs, une histoire du viel Testamment, un Apolon, une Vénus et un Satire accompagné d'une femme d'albastre ». On ignore le lieu et la date de la mort de Pierre Bontemps.

Germain Pilon. — Il n'avait que 23 ans (étant né en 1535 dans le faubourg Saint-Jacques à Paris, d'André Pilon, tailleur de pierre, originaire du Maine), quand il passa avec « maistre Philibert de l'Orme, abbé d'Ivry, conseiller aumosnier ordinaire et architecte du Roy », un contrat pour l'exécution de « huit figures de Fortune en bosse ronde, sur marbre blanc, pour appliquer à la sépulture et tombeau dudict Roy ». Le document est de 1558; cinq ans après, Germain Pilon reconnaissait avoir reçu la somme de 850 livres trois sols, « à luy ordonnée par ledit abbé de Saint-Martin (Primatice) pour les ouvrages de sculpture par luy faicts, tant à l'ordonnance de l'abbé d'Ivry... que dudict abbé de Saint-Martin, en huict figures de petits enfants de marbre blanc, faicts pour servir au tombeau et sépulture du feu Roy François Ier ». La date de ces documents, comme les termes mêmes du contrat suffiraient à prouver que c'est à tort, comme nous l'avons dit, qu'on avait voulu identifier ces « huict figures de petits enfants » avec celles des génies funéraires taillés à basse-taille dans les caissons de la voûte. Il s'agissait de seize figures de ronde-bosse (les huit autres avaient été commandées à Ponce Jacquio) qui devaient, sur la plate-forme du monument, accompagner les orants, comme les angelots du tombeau de Charles VIII. Elles ne furent jamais mises en place; on les utilisa soit pour le tombeau de François II, soit pour d'autres destinations. Il paraît probable que les génies de marbre blanc, assis sur l'entablement du monument du cœur de François II, font partie de la série que Ponce Jacquio avait sculptée pour le tombeau de François Ier. (La statue allégorique de l'*Histoire*, de Frémyn Roussel, primitivement destinée au monument de François II, est aujourd'hui au Louvre.)

Germain Pilon fut-il, comme le voulait Palustre, l'*élève* de Bontemps? On ne saurait le dire; toujours est-il qu'aussi longtemps que celui-ci put rester en France, on constate la présence du jeune maître à côté de son grand aîné. Après le tombeau de François Ier, c'est à Fontainebleau; pendant que Bontemps y travaille à la statue en bois de François Ier, Germain Pilon taille pour le jardin de la Reine, où Marie Stuart avait fait ériger une « grande salle de bois », « quatre figures en bois : l'une de Mars, l'autre de Mercure, l'autre de Junon et l'autre de Vénus, de l'ordonnance de l'abbé de Saint-Martin ». Il avait dès lors pris rang parmi les sculpteurs renommés, bien qu'il n'eût que 25 ans, et c'est à lui que Catherine de Médicis s'adressa, pour « la construction de la sépulture du cœur du feu Roy Henri ». Au lendemain de l'accident des Tournelles (10 juillet 1559), qui l'avait rendue veuve, et veuve inconsolable, la reine avait projeté d'ériger à son mari un magnifique mausolée, mais elle pourvut d'abord à la « sépulture du cœur ». Choisit-elle elle-même le thème et le motif du monument? Le souvenir du marbre siennois des trois *Grâces* et de l'interprétation qu'en avait donnée Raphaël, guida-t-il son choix? On l'a supposé; il serait bien difficile de le démontrer. Toujours est-il (l'inscription, gravée dans les cartouches soutenus par des *putti* agenouillés sur le socle à griffes robustes que tailla Dominique Florentin, le dit expressément) que la Reine voulut que le cœur de son mari, puisqu'elle ne pouvait l'enfermer dans son propre sein, fut confié à la garde des trois Grâces, de ces Grâces dont il avait été le séjour favori :

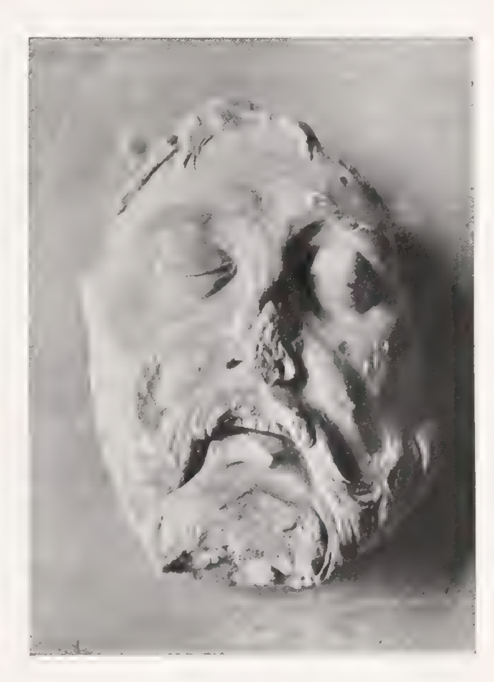


Fig. 444. — Masque de Henri II moulé après sa mort par François Clouet. (Musée du Louvre.)

Hic cor deposuit Regis Catharina mariti....
Id cupiens propio condere posse sinu....
Cor quondam Charitum sedem, cor summa secutum
Tres Charites summo vertice jure ferunt....

Et ce sont bien les Grâces païennes qui, dos à dos, les mains entrelacées, dressées comme un vivant trépied, portent sur leurs têtes gracieuses et pensives, l'urne précieuse ciselée par Benoist Boucher (une médiocre imitation moderne en bois remplace l'original fondu en 1793).

Les Pères Célestins, inquiets de ces apparitions païennes en face même de l'autel, essayèrent de les transformer en vertus théologales, et un écriteau appendu à côté du groupe le commentait dans ce sens rassurant pour les âmes dévotes; mais la signification comme le style des trois déesses ne laissent place à aucun doute; ce sont bien les Grâces que Catherine et Germain Pilon ont voulu évoquer.

C'est la première grande œuvre du maître. On y voit, dans le traitement des étoffes légères et soyeuses dont il a si bien exprimé dans le marbre la souplesse et la qualité, ce qu'il pouvait avoir appris de Jean Goujon; il révèle, dans la facture élégante et nerveuse des extrémités, dans le naturalisme d'une au moins des trois figures (où l'on a voulu assez



Fig. 445. — Statues gisantes de Henri II et de Catherine de Médicis, par Germain Pilon. Basilique de Saint-Denis.

arbitrairement reconnaître des portraits, et celui de Catherine elle-même) sa propre originalité et ce qui fera, à mesure qu'il prendra davantage conscience de son génie, la force et la saveur de ses œuvres. Il est possible que la composition du monument ait été fournie par le Primatice, qui ordonnançait en 1561 le « paiement d'une somme de 200 livres à Germain *Pillon* (à la fin de sa vie, le sculpteur signait son nom avec un seul *l*) pour la sépulture et *façon* de trois figures de marbre blanc pour la construction de la sépulture du cœur du feu roi Henry ». Un dernier paiement, fait en 1563, et cette fois de 800 livres, spécifie que les trois figures sont taillées en *une pièce* de marbre.

Ce n'était là qu'un premier témoignage de la tendresse et de la piété conjugales de Catherine. Elle destinait à son mari d'autres hommages plus dignes de lui et de son inconsolable douleur. Un magnifique tombeau, où son corps serait un jour couché à côté de celui de Henri II, devait occuper le centre d'une « rotonde », d'une chapelle indépendante construite sur la face septentrionale de la basilique de Saint-Denis et

spécialement consacrée, comme la chapelle des Médicis l'avait été à ses ancêtres florentins, à la sépulture des Valois de sa lignée. Ce projet ambitieux, qui après tant de vicissitudes devait rester inachevé et dont Louis XV fit disparaître les derniers vestiges, n'alla pas d'ailleurs sans choquer les vieux Français; Henry Estienne se faisait l'écho de leurs sentiments quand il écrivait, avec une nuance de mauvaise humeur : « Cette princesse, *qui n'estimait l'église de Saint-Denis assez capable* pour recevoir ny le corps de son mari, ny le sien, ny de messieurs ses enfants.... » Au tombeau proprement dit de Henri II, le Primatice fut préposé comme directeur général des travaux, qui durèrent de 1564 à 1570. Nous ne saurions entrer ici dans l'histoire assez compliquée de ce monument que les travaux de MM. de Boislile, Dimier, et les documents tout récemment mis au jour par M. H. Stein permettent de résumer, au plus bref, comme il suit : Ponce Jacquio, Frémyn Roussel, Dominique Florentin, Girolamo della Robbia, Laurent Renaudin et Benoit Le Boucher devaient y être employés avec Germain Pilon; mais, après des vicissitudes diverses, la disparition de quelques-uns des artistes d'abord cités et l'abandon des œuvres commencées (comme la statue gisante de la reine ébauchée par Girolamo, aujourd'hui au Louvre), on peut dire que le Primatice et Pilon en restent les seuls grands ouvriers. Le rôle du Primatice, d'après les lettres que vient de publier M. H. Stein, ne se borna pas à en donner le dessin général; il prit une part prépondérante à l'exécution et à la fonte des Vertus de bronze, dressées aux angles du tombeau, le torse nu, comme des divinités païennes et qui se souviennent des stucs de la chambre de Mme d'Étampes. Les gisants de marbre (M. de Laborde a retrouvé la maquette de la statue de Henri II qui est au Musée du Louvre) et les orants de bronze sont de la main de Germain Pilon, et ces admirables effigies montrent avec quelle puissance, quelle ampleur, il reprit pour son compte le vieux thème traditionnel. Son

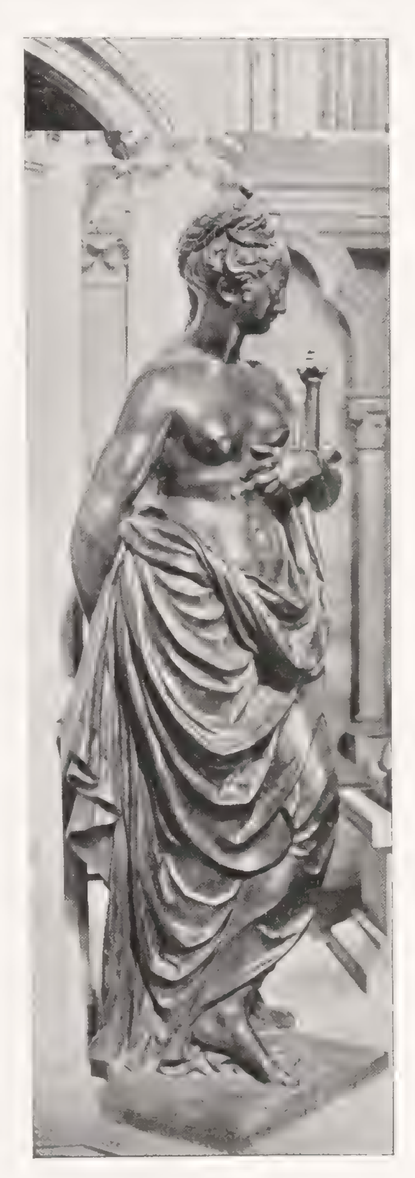


Fig. 446. — Une des Vertus du tombeau de Henri II, fondues par le Primatice. Basilique de Saint-Denis.

réalisme y est aussi persuasif que son style large et synthétique; à l'évocation de la vérité, un sentiment, un don du rythme et de l'éloquence viennent ajouter une émotion et une beauté plus hautes, et ce double caractère se retrouve, avec un accent de réalité plus saisissant encore, dans deux autres effigies en marbre du roi et de la reine, couchés sur un lit de bronze dans le costume solennel du sacre, qu'on lui commanda en 1583, comme pour atténuer l'effet des deux gisants nus, dont le spectacle commençait à offenser les yeux de la reine vieillie. Ces deux admirables statues étaient destinées à la principale chapelle de Notre-Dame la rotonde, où plusieurs autres œuvres devaient être placées, notamment une grande *Résurrection du Christ*, dont les deux soldats renversés à l'entrée du sépulcre sont aujourd'hui au Louvre.



FIG. 447. — Saint François en extase, par Germain Pilon. Église Saint-Jean-Saint-François. Paris.

On ne saurait attribuer ces deux soldats, de style assez lourd et médiocre, à Germain Pilon; mais c'est bien de sa main que sortirent d'autres statues, également destinées à la chapelle des Valois, et aujourd'hui dispersées ou détruites. L'une est entrée au Louvre : c'est le modèle en terre cuite de la *Vierge de Pitié*, dont le marbre est à Saint-Paul-Saint-Louis. La terre cuite, qui, avant la Révolution, était à la Sainte-Chapelle, et que Lenoir avait recueillie au Musée des Petits-Augustins, avait été, en 1816, transportée à Saint-Cyr. Elle se ressent encore, dans l'exagération de l'allongement des doigts et des orteils, d'un reste de maniérisme, mais elle est de grand style et la figure est fort belle. Le marbre, postérieur de trois ans et pour lequel Pilon touchait, le 5 avril 1586, un bloc par ordre de la reine, est d'un sentiment plus sobre, d'une facture plus vigoureuse et moins « coulante » dans l'accentuation des formes. Une autre figure, un gisant en terre cuite, qui est peut-être le modèle d'un Christ au tombeau, est également entrée au Louvre, provenant des chantiers de Saint-Denis. *Saint François d'Assise* en extase (aujourd'hui dans le chœur de Saint-Jean-Saint-François au Marais) (fig. 447) était

aussi destiné à la chapelle des Valois, mais il ne fut jamais mis en place. De l'atelier du maître (au logis des Étuves), il fut porté au Louvre — et il y serait, il y devrait être encore si, comme a dit Palustre, « son caractère religieux n'en eût fait l'objet d'intempestives générosités ». Cette statue,



Fig. 448. — Le Christ au Mont des Oliviers, par Germain Pilon.
(Musée du Louvre.)

au début du xviie siècle, fut célébrée en prose et en vers comme l'un des chefs-d'œuvre de la sculpture française et de l'art religieux....

... quis non simulachrum insigne precantis
Francisci miratur, hians, in marmore vivit!...

et Sauval en signalait avec raison le caractère pathétique, la « tête

incomparable et presque inimitable ». Cette admiration des contemporains de Richelieu s'explique d'autant mieux qu'ils pouvaient retrouver dans cette œuvre quelques caractères de l'art de la contre-réforme. De plus en plus, dès lors, Pilon manifeste sa hardiesse et son originalité; de plus en plus, il se dégage de tout maniérisme; ce qu'il en pouvait rester dans les *Vertus* en bois de la châsse de sainte Geneviève, dans la Vierge de la Couture du Mans, qui est de 1570 — (et dont l'Enfant fouillant dans l'échancrure du corsage maternel a tout à fait le geste de celui d'une Vierge champenoise attribuable à Dominique Florentin et d'une autre Vierge mi-lorraine, mi-champenoise, récemment entrées au Louvre) (fig. 452), — s'élimine au cours des années: le « réalisme », dont il avait hérité des vieux imagiers la tradition bienfaisante, reprend ses droits. On en retrouve maintes traces dans les bas-reliefs de la chaire des Grands-Augustins (surtout, dans la *Prédication de saint Jean-Baptiste* et de *saint Paul*, l'attitude d'un homme accroupi, son menton barbu dans la main, son rude visage tendu avec une ferveur de naïve attention), — ou encore, dans le Sommeil des Apôtres du *Christ au mont des Oliviers*, que d'Argenville (*Voyage pittoresque de Paris*) signa-



Fig. 449. — Tombeau de Valentine Balbiani dans la chapelle de Birague, par Germain Pilon.



GERMAIN PILON [illegible]
(Musée du Louvre)

lait comme étant de Pilon, « derrière le maître-autel en face de la chapelle de la Vierge, à Saint-Étienne-du-Mont » (musée du Louvre) (fig. 448). Ce réalisme triomphe dans la série des admirables bustes, dont ceux de Henri II et de l'évêque-chancelier Jean de Morvillier (provenant du tombeau que Pilon avait été chargé d'élever à Blois) (fig. 451) sont les plus justement célèbres.



Fig. 450. — Tombeau de Henri II. Basilique de Saint-Denis.

Son chef-d'œuvre en ce genre d'effigie évocatrice, d'interprétation fidèle de la vie, dépassant la vie par l'inexprimable transfiguration qu'y ajoutent la vision, l'émotion et la main d'un grand artiste, est la statue agenouillée du chancelier de Birague, mort en 1583 (musée du Louvre) (pl. VIII). Il fut commandé par la marquise de Nesle, fille du chancelier, et le commandeur de Birague, en 1584, pour le tombeau érigé à Sainte-Catherine du Val-des-Écoliers, et exécuté par le maître en collaboration avec son fils, Raphaël Pilon, l'un des 15 enfants qu'il avait eus de ses deux mariages et qui, avec trois autres de ses frères, avait suivi la profession paternelle. La figure rude et rusée du chancelier, ses mains jointes et ridées sortant de l'ample simarre (qui était peinte en rouge) sont d'une exécution

si vivante, d'une expression si intense, qu'en dépit de la beauté, de la richesse et de l'abondance de la draperie d'où elles émergent, c'est à elles que vont tout d'abord et s'attachent l'attention et les yeux; on n'a jamais modelé de plus belle statue, ni coulé de plus beau bronze.

Du tombeau de Valentine Balbiani, femme du chancelier, qui faisait face à celui de son mari dans la chapelle des Birague, les deux statues — l'une en costume de ville, accoudée, lisant, un petit caniche à ses pieds, l'autre, gisante, nue, aux chairs desséchées, — sont aujourd'hui au Louvre, avec une des têtes de chérubins qui décoraient le monument. Avec son déploiement de draperies de marbre soutenues par des génies, il était comme une transition entre l'art du XVIe et celui du XVIIe siècle. Ici encore Pilon apparaît comme un précurseur.



Phot Giraudon

Fig. 451. — Buste de Jean de Morvillier, par Germain Pilon. (Musée d'Orléans.)

Les textes prouvent qu'il exécuta plusieurs tombeaux dont toute trace a malheureusement disparu. C'était, en 1580, la pierre sépulcrale de Guillaume Pot, seigneur de Rodes, maître des cérémonies de France et premier écuyer tranchant du Roi; en 1587, pour une chapelle de l'abbaye de Sainte-Geneviève, celui de l'abbé Joseph Foulon, dont il s'était engagé à faire « la représentation et figure qui sera de bronze et de cuivre, grand comme de naturel, ayant les mains jointes et le visaige le mieux représentant ledit Seigneur Révérend que faire se pourra... »; en 1588, pour l'église Saint-Paul, le mausolée de Saint-Mégrin, l'un des mignons de Henri III, qui provoquait l'indignation de Ronsard, et qu'une émeute populaire saccagea deux ans plus tard. Il avait été nommé, en 1573, conducteur et contrôleur général des monnaies; on verra plus loin quelles furent à ce titre son œuvre et son influence. Dans la figure de Birague, on peut retrouver le bénéfice de ce que l'exercice de sa charge nouvelle avait ajouté de plus précis et de plus nerveux à son art.

Il mourut le 3 février 1590. L'acte d'inhumation porte que « Maistre

Germain Pillon, excellent statuere et imaginier du Roy, trespassa à son logis, à l'isle du Palais, située au bout du jardin du Roy, le samedi troysiesme jour de febvrier mil cinq cens quatre ving et dix, et est inhumé en la Saincte Chapelle. Monsieur l'abbé de Saincte Geneviève feist l'office ». Tous les Génovéfains avaient assisté au convoi de celui qui avait enrichi leur abbaye de précieux monuments.

Avec Germain Pilon, l'art de la Renaissance, dont il avait pu voir comme la faillite, — tant de monuments interrompus, tant de tombeaux royaux inachevés, dont Ronsard déplorait qu'on négligeât le soin, tant d'illustres artistes et d'excellents artisans proscrits! — était arrivé à son apogée; les fondements du futur art classique étaient posés. Autour de lui, d'autres sculpteurs, comme Barthélemy Prieur, étaient entrés en scène, mais leur activité se prolongea jusque sous Henri IV, et c'est dans la suite de cette histoire que nous les retrouverons.

BIBLIOGRAPHIE

Voir la Bibliographie du chapitre précédent, et tomes III, p. 429, IV, p. 242 et suiv.

Maurice Tourneux. *Table générale des documents contenus dans les Archives de l'art français et leurs annexes* (1851-1896). Paris, 1897. — François Chauvat. *Table analytique et raisonnée des comptes rendus des sessions des Sociétés des Beaux-Arts des départements*, 1877 à 1896. Paris, 1899, in-8°. — D'Argenville. *Vie des fameux sculpteurs.* — G. Durand. *La cathédrale d'Amiens.* 1901, 2 vol. in-f°. — *La Picardie historique et monumentale.* 4 vol. in-f°. Paris-Amiens. Tome IV, *Arrondissement d'Abbeville* (1911), monographie de Saint-Riquier, par Georges Durand. — Raymond Kœchlin et J.-J. Marquet de Vasselot. *La sculpture à Troyes et dans la Champagne méridionale.* Paris, 1900 (in-8°, avec une bibliographie très complète). — Jules Gauthier. Les initiateurs de l'art en Franche-Comté au XVIe siècle *Réun. Société des Beaux-Arts*, 1893. — N. Rondot. *Les sculpteurs de Lyon du XIVe au XVIIIe siècle.* Paris, 1884. — Ch. de Grandmaison. *Documents inédits pour servir à l'Histoire des arts en Touraine.* Paris, 1878, in-8°. — Giraudot. *Les artistes tourangeaux.* 1885, in-8°. — Célestin Port. *Les artistes angevins.* 1881, in-8°. — Herluison. *Artistes orléanais.* Orléans, 1863, in-8°. — Palustre. *Album de l'Exposition rétrospective de Tours.* 1873, in-f°; — Id., *id.*, 1891, in-4°. — Palustre. Monuments d'Art de la Ville du Mans. *Gaz. des Beaux-Arts*, 1886. — E. Cartier. *Les sculpteurs de Solesmes.* Le Mans, 1877. — Dom de la Tremblaye. *Les sculptures de l'église abbatiale de Solesmes.* 1892, in-f°. — F. de Mély. La mise au tombeau de Solesmes. *Gaz, des B.-A.* — J. Renouvier. *Jehan de Paris.* Paris, 1861, in-8°. — R. Maud de la Clavière. *Jean Perreal dit Jean de Paris.* Paris, 1896, in-16. — Lambron de Lignim. *Recherches hist. sur l'origine et les ouvrages de Michel Colombe.* Tours, 1848, in-8°. — Benj. Fillon. Tombeau de François II, duc de Bretagne. *Archives de l'Art français*, 1855; — Id. Documents relatifs aux œuvres de Michel Colombe. *Poitou et Vendée*, II, 1865. — Paul Mantz. *Sculpteurs de la Renaissance : Michel Colombe.* Extrait de la *Revue française*, 1857. — Paul Vitry. *Michel Colombe et la sculpture française de son temps*; avec bibliographie très complète. Paris, 1901, in-4°. — Abbé Bossebeuf. Le tombeau des Bastarnay à Montrésor. *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements*, 1897. — Paul Vitry. La Vierge de Mesland et la Vierge d'Écouen. *Bull. Soc. arch. de Touraine*, XI. — Jeannez. *L'archéologie et l'art à l'abbaye cistercienne de la Bénissons-Dieu.* Roanne, 1887, in-4°. — F. Thiollier. Sculptures foréziennes de la Renaissance. *Gazette des Beaux-Arts*, 1892; — Id. Statues de la Renaissance conservées en Forez. *Réunion Soc. des Beaux-Arts*, 1891. — André Michel. Statues de Sainte Anne, Saint Pierre et Sainte Suzanne de Chantelle au musée du Louvre. *Monuments et mémoires publiés par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 1899. — Coudray. *Histoire du château de Châteaudun*, 1871. — L. de Grandmaison. Les auteurs du tombeau des Poncher. *Revue des Soc. des B.-A.*, 1897; — Id. La succession du sculpteur Guillaume Regnault. *Ibid.*, 1899. — J. Guiffrey. Le tombeau des Poncher. *Gaz. Arch.*, 1883. — Auguste Rey. *Jacques Bachot et le tombeau des Poncher.* Paris, 1911, in-8°. (Extrait des *Mém. de la Soc. des Antiq. de France*,

t. LXX). — Dr Victor Nodet. *Les tombeaux de Brou.* Bourg, 1906, in-8°; — Id. *Jehan Perreal et Marguerite d'Autriche.* Extrait des *Annales de la Société d'Émulation de l'Ain*, 1903. — Am. Boinet. *Les sculptures de la Renaissance à la façade occidentale de la cathédrale de Bourges.* Paris, 1910. Extrait de la *Revue de l'Art chrétien.* — A. de Montaiglon. Antiquités et curiosités de la ville de Sens. *Gazette des Beaux-Arts*, 1880. — A. Deville. *Les tombeaux de la cathédrale de Rouen.* 3e édition, Paris, 1881, in-8°. — Le chanoine Porée. *Discours sur la statuaire en Normandie.* Caen, 1900, in-8°. — Abbé Blanquart. *L'imagier Pierre des Aubeaux.* Caen, 1891. — Abbé Dubois. *L'église Notre-Dame de Verneuil.* Rennes, 1894, in-4°. — A. de Montaiglon. Le retable de Saint-Didier à Avignon. *Chronique des Arts*, 1881. — F. Burger. *Fr. Laurana, eine Studie zum italien. Quattrocentoskulptur.* Strasbourg, 1907, in-8°. — W. Rolf. *Fr. Laurana.* 2 vol. in-4°, 1907. — L. Max Werly. Un sculpteur italien à Bar-le-Duc en 1463. *Comptes-rendus de l'Ac. des inscript.*, 1896. — D. Barthélemy. Documents inédits sur diverses sculpteurs inconnus à Marseille du xve au xvie siècle. *Bul. archéologique du Comité des Travaux historiques*, 1885. — Numa Coste. Documents inédits sur le mouvement artistique à Aix en Provence. *Réunion des Soc. des Beaux-Arts*, 1893 et 1894. — A. de Montaiglon et Milanesi. La famille Juste en Italie et en France. *Gazette des Beaux-Arts*, 1876. — A. de Montaiglon. État des gages des ouvriers italiens employés par Charles VIII. *Archives de l'Art français*, 1852; — Id. Guido Paganino à l'hôtel de Nesle. *Nouvelles Archives de l'Art français*, 1878; — Id. Deux statues de Louis XII par Guido Paganino. *Nouvelles Archives de l'Art français*, 1879; — Id. Nouveaux documents sur la famille des Juste. *Nouvelles Archives de l'Art français*, 1879. — H. de la Tour. *Jean de Candida.* 1895, in-8°; — Id. *Pietro da Milano.* Paris, 1893, in-8°. — H. von Tschudi. Le tombeau des ducs d'Orléans à Saint-Denis. *Gaz. arch.*, 1885. — F. de Mély. François Marchand et le tombeau de François Ier. *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts*, 1887. — L. Dimier. *Le Primatice peintre, sculpteur et architecte des Rois de France.* Paris, 1900, in-8°; — Id. Une pièce inédite sur le séjour de Benvenuto Cellini à la Cour de France. *Revue Archéologique*, 1902. — Henri Stein. *Quelques lettres inédites du Primatice.* Fontainebleau, 1911, in-8°. — C.-H. Dauban. *Ligier Richier, sculpteur lorrain.* 1861, in-8°. — Abbé Soubaut. *Les Richier et leurs œuvres*, 1883. — J. Bonnet. Ligier Richier. *Bulletin de la Société de l'Histoire du protestantisme français*, 1883. — L. Germain. La famille des Richier. *Mém. de la Société des lettres, sciences et arts de Bar-le-Duc*, 1885. — A. Jacquot. La sculpture en Lorraine. *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts*, 1888. — H. Chardon. *L'auteur du tombeau de Guillaume du Bellay, Piquemond de Laugery, à la cathédrale du Mans.* Paris-le Mans, 1905, in-8°. — Abbé Arbelot. *Notice sur le tombeau de Jean de Langeac, cathédrale de Limoges.* Paris, 1869, in-8°. — Maurice Roy. Un grand artiste de la Renaissance, le sculpteur Pierre Bontemps, 1550-1568. *Mém. de la Société des Ant. de France*, t. LXX, 1910. — A. de Montaiglon. Jean Goujon et la vérité sur la date de sa mort. *Gazette des Beaux-Arts*, 1884-1885. — H. Lemonnier. Jean Goujon et la salle des Cariatides. *Gazette des Beaux-Arts*, 1906. — H. Stein. *Jean Goujon et la maison de Diane de Poitiers.* Paris, 1890, in-8°. — G. Bapst. Notes sur Jean Goujon. *Mém. du Centenaire de la Société des Ant. de France*, 1904. — Reginald Lister. *Jean Goujon.* Londres, 1903, gr. in-4°. — Paul Vitry, *Jean Goujon* H. Laurens, 1909. — Ph. Béclard. Jean Cousin a-t-il été statuaire? *Revue de l'Anjou et du Maine*, 1857. — Alphonse Proux. Le Tombeau de Diane de Poitiers. *Bull. de la Soc. de l'histoire de l'art français.* Paris, 1911, in-8°. — Anatole de Montaiglon, Diane de Poitiers et son goût dans les arts. *Gazette des Beaux-Arts*, 1879. — Baron J. Pichon. Germain Pillon, sculpteur du Roi. *Mélanges de littérature et d'histoire publiés par la Société des bibliophiles*, 1856. — L. Courajod. *Germain Pilon et le tombeau de Birague par devant notaire*, 1878; — Id. *Germain Pilon et les mon. de la chapelle de Birague*, 1885. — L. Palustre. Germain Pilon. *Gazette des Beaux-Arts*, 1894. — A. de Boislisle. *La sépulture des Valois à Saint-Denis.* Paris, 1877, in-8°.

CHAPITRE III

LA MÉDAILLE ET L'ART MONÉTAIRE EN FRANCE DE CHARLES VII A HENRI IV [1]

La médaille française, dont les destinées devaient être illustres, est issue de la médaille italienne. Non seulement la filiation est certaine, mais nous savons aujourd'hui comment et dans quelles circonstances un médailleur italien, Jean de Candida, est venu donner aux Français l'idée et le goût de l'art créé par Pisanello. Pourtant, vers la fin du règne de Charles VII, était né et avait fleuri sur le sol français un art de la médaille original, encore gothique et fort différent de l'art de Pisanello : la vie de cet art très particulier, décoratif et non sans finesse, devait se prolonger sous le règne de Louis XI et ne s'acheva que par le triomphe de la médaille italienne. Il n'y a pas à regretter d'ailleurs la victoire de l'art de Pisanello et de Jean de Candida : en effet la médaille française du temps de Charles VII n'est qu'une ramification tardive de l'art monétaire et sigillaire de l'époque gothique; c'est un art uniquement ornemental, étranger à tout naturalisme, sans caractère où se puisse marquer la personnalité et incapable d'aucun développement; tandis que, depuis Pisanello, la médaille italienne, malgré le bel aspect décoratif qu'elle a souvent, est avant tout une œuvre née de l'observation du réel, une œuvre vivante, par conséquent, qui subit l'influence du goût ambiant et suit l'évolution des autres arts plastiques.

Ainsi donc la médaille française, je veux dire celle qui depuis le XVIe siècle jusqu'à nos jours a une histoire si remplie, diffère radicalement de la médaille gothique de Charles VII et de Louis XI. L'histoire de celle-ci tient tout entière en quelques années peu fécondes. Elle n'a

1. Par M. Jean de Foville.

pas préparé le succès de l'autre, et elles sont l'une vis-à-vis de l'autre des étrangères que rien ne saurait rapprocher; en sorte que le premier chapitre de l'histoire de la médaille en France se détache complètement des autres. C'est là une observation préliminaire qu'il ne faut pas oublier.

Médailles commémoratives de l'expulsion des Anglais. — On a vu plus haut (t. III, p. 915) les curieux et très divers essais de résurrection de la médaille antique tentés çà et là à la fin du xiv[e] siècle. Toutefois ces essais étaient restés isolés et sans lendemain. Quand Charles VII fit frapper les grandes pièces qui ont été souvent tenues pour les pre-



Fig. 452. — Première médaille frappée pour commémorer l'expulsion des Anglais (1451).

mières médailles françaises, les médailles *embouties* de Constantin et d'Héraclius ou les médailles imitées de l'antique des collections du duc de Berry étaient oubliées, et quant aux médailles de Pisanello, il semble bien qu'elles fussent encore inconnues de la cour de France. Charles VII ou son entourage ont pu emprunter à l'humanisme de la Renaissance italienne l'idée d'émettre une médaille commémorative d'un grand événement : ce grand événement était, on le sait, l'expulsion des Anglais du royaume. Mais l'orfèvre anonyme qui grava les coins de cette première médaille royale, loin de s'inspirer de la médaille antique ou des médailles italiennes, se contenta de la concevoir comme une monnaie agrandie, ornée d'un côté d'un écu de France, de l'autre d'une croix fleuronnée, de fleurs de lis, de banderoles, de couronnes, et où les longues légendes de l'avers et du revers, soigneusement inscrites en belles lettres gothiques, contribuent pour une très large part à l'effet décoratif : bref, cette pièce, d'un joli caractère ornemental, est tout à fait étrangère à l'art plastique (fig. 452). C'est une médaille *monétiforme*, frappée au marteau du reste (et non pas fondue comme les médailles italiennes du même

temps), conçue selon les traditions déjà vieilles de deux siècles de l'art monétaire gothique (voir t. III, p. 431). D'ailleurs les légendes de cette curieuse pièce, loin de respirer cet humanisme raffiné dont sont pénétrées les créations de Pisanello, constituent deux quatrains en langue vulgaire rédigés en ce style d'*énigme*, familier au xve siècle français et qui nous disent quel événement la médaille commémore et à quelle date elle fut frappée. Enfin, autour de la croix fleuronnée du revers est répétée quatre fois l'inscription DÉSIRÉ : SVIS; elle nous prouve que cette médaille fut réservée par le roi aux meilleurs de ses combattants : l'exemplaire d'or qu'en possède le cabinet des Médailles est percé de quatre trous qui permettaient de le fixer au vêtement comme l'insigne d'un Ordre.





Fig. 453. — Médaille commémorative de l'expulsion des Anglais (1455).

Une autre médaille, d'un module plus petit, mais du même aspect monétaire, et portant des légendes analogues, fut frappée la même année. Puis après le retour offensif des Anglais, la victoire de Castillon et la chute définitive de Bordeaux entre les mains du roi de France, deux autres pièces à légendes latines furent encore émises pour commémorer le triomphe des armes françaises. En 1455, nouvelle émission de médailles commémoratives du même triomphe royal : mais parmi ces pièces apparaissent enfin des types figurés, ceux du reste des monnaies d'or royales, le roi à cheval et le roi assis de face sur son trône (fig. 453). Le graveur y a répété docilement les types traditionnels de la *chaise d'or* et du *franc-à-cheval*, monnaies royales en cours depuis le commen-

cement du xive siècle. Nous sommes évidemment en présence d'une œuvre d'orfèvre, d'un de ces orfèvres gothiques de qui relevait la gravure des sceaux et des monnaies.

Ces orfèvres d'ailleurs trouvaient dans les grands sceaux du moyen âge, ornés de figures et de sujets parfois assez complexes, un champ plus vaste et plus varié que la monnaie pour y répandre leur fantaisie ou leurs velléités de naturalisme. Depuis le xiiie siècle, nombreux sont les sceaux français où le graveur a relevé son sens décoratif par de rares délicatesses de modelé et par un certain goût de vérité. Il n'est donc point étonnant qu'à côté des médailles monétiformes de Charles VII soit apparue la médaille en forme de sceau ; une large médaille datant de 1457, qui montre exactement les mêmes types que la pièce précédente, — le roi trônant et le roi à cheval, galopant, — mais qui est fondue et non plus frappée, et qui a été émaillée, présente avec les sceaux du xve siècle une affinité si évidente, qu'il faut n'y voir que l'ouvrage d'un graveur sigillaire n'ayant fait d'ailleurs aucun effort pour changer son style et rénover son art. Cette pièce, dont Gœthe possédait un exemplaire d'argent conservé encore aujourd'hui à Weimar, si elle constitue la première médaille française *fondue*, reste pourtant dépourvue d'originalité : elle aussi commémore l'expulsion des Anglais, mais pas plus que les médailles monétiformes frappées à cette occasion, elle n'annonce l'éclosion d'un art nouveau. Très voisine, par le style, de la médaille aux mêmes types qui date de 1455, elle n'a même pas, malgré ses réels mérites, la grâce du sceau d'Isabeau de Bavière (1414) ou la forte précision du sceau de Philippe le Hardi, duc de Bourgogne (1403). C'est une œuvre gothique d'époque tardive, une œuvre de déclin.

Ces différentes médailles commémorant la fin de la guerre de Cent ans provoquèrent quelques imitations : les pièces monétiformes de Louis XI pour l'institution de l'Ordre de Saint-Michel, la grande médaille d'or du duc de Guyenne, frère de Louis XI, les médailles de Gaston de Foix, de François Phébus et de Jean II de Bourbon, des amulettes, des jetons. La médaille d'or de François Phébus montre seule un sujet vraiment nouveau, le *Noli me tangere*. Mais il est encore traité dans un style schématique et dans un très bas relief, comme les monnaies et les jetons du moyen âge; ce style, presque toujours charmant lorsqu'il demeure ornemental, n'était point susceptible d'un développement plastique. Aussi suffit-il que la médaille italienne se répandît en France pour qu'on cessât de graver des médailles monétiformes. Le style ornemental de la monnaie médiévale ne devait plus persister que dans un grand nombre de monnaies et de jetons de Louis XII et de François Ier (par exemple dans la pièce gravée à Romans en 1533 par François Thévenot).

Quant à la médaille d'aspect sigillaire, comme celle de Charles VII

citée plus haut, elle ne provoqua guère d'imitation; une médaille d'Anne de Bretagne et du dauphin Charles Orland, datée de 1494, a elle aussi l'apparence d'un sceau, et ce n'est pas d'ailleurs une œuvre sans mérite. Mais cet exemple reste isolé. Quoiqu'il y ait un souvenir très net de l'art sigillaire dans la grande médaille de Louis XII et d'Anne de Bretagne et dans celle que Jean Marende exécuta pour le duc et la duchesse de Savoie en 1502, ces pièces célèbres — dont certains exemplaires ont été émaillés comme l'avait été la médaille de Charles VII des collections de Gœthe — valent surtout par le caractère plastique des bustes qui y sont modelés. Ce ne sont plus des œuvres du moyen âge. Bien qu'elles appartiennent à une époque de transition, elles annoncent la Renaissance française plus qu'elles ne rappellent le gothique ornemental du milieu du XVe siècle.

Introduction de la médaille italienne en France. Jean de Candida. — En 1461, Pietro da Milano exécutait en Provence, à la cour du roi René, la médaille de ce prince. La même année Francesco Laurana signait une médaille de Jeanne de Laval, femme du roi René, et exécutait, les années suivantes, des médailles de René et de Jeanne, associés, de Charles et de Jean d'Anjou, de Louis XI. Vers 1475, le jeune et fin diplomate napolitain, Jean de Candida, était au service du duc de Bourgogne, et l'on sait quel délicat médailleur fut ce gentilhomme aux dons multiples, qui résida à la cour de France sous Charles VIII, et y reparut sous Louis XII. Nous avons vu que Candida avait appris l'art de la médaille du médailleur mantouan Lysippe. Sa médaille de Maximilien d'Autriche et de Marie de Bourgogne, qui date de 1477, celles de Jean Carondelet et de Marguerite de Chassey, de Jean de la Gruthuse, de Jean Miette, de Nicolas Ruter, qu'il exécuta les années suivantes, en Flandre, lorsqu'il était encore au service de Marie de Bourgogne, répandirent dans la France du Nord, qui ne semble guère avoir connu les œuvres de Pietro da Milano et de Francesco Laurana, l'idée et le goût de l'art de la médaille tel que le concevaient alors les Italiens. Puis les jolies œuvres qu'il produisit à la cour de Charles VIII — médailles de Pierre de Courthardy, de Guillaume des Perriers, de Pierre de Sacierges, de Robert Briçonnet, de Julien de la Rovère (le futur Jules II), de Nicolas Maugras, — s'offrirent aux artistes de l'entourage du roi comme des modèles très propres, par leur style clair, distingué et un peu sec, à s'imposer ou à plaire à l'esprit français. Lorsque Candida revint en France, dans les premières années du XVIe siècle, il y exécuta ces charmantes médailles de Pierre Briçonnet, de Thomas Bohier, de François, comte d'Angoulême (c'est-à-dire de François Ier enfant), de Louise de Savoie et de Marguerite d'Angoulême, mère et sœur de François Ier, que plusieurs critiques ont voulu attribuer à des artistes français anonymes; mais M. de la Tour, le

sûr historiographe de Jean de Candida, en a montré l'intime similitude avec les autres médailles du même artiste.

L'influence de Jean de Candida sur l'art français fut lente, et d'abord peu étendue, mais décisive. Les premières œuvres qu'il faille signaler soulèvent toutefois un problème jusqu'ici insoluble : ce sont trois petites médailles coulées, d'un style très net, très mâle et très beau, exécutées à la cour de Bourgogne vers 1475-1477 et dont l'analogie avec les premières pièces de Candida n'est pas niable : les médailles de Charles le Téméraire, de son frère Antoine, le « Grand Bâtard de Bourgogne », et de Jacopo Galeota, condottière napolitain que le Téméraire prit à son service. Il suffit de rapprocher ces trois pièces pour voir qu'elles sortent de la même main et datent du même temps : ce sont trois jumelles. Mais à quel artiste les attribuer? à un Italien ou à un Français? et cet artiste, — qui ne peut pas être Candida lui-même — a-t-il été influencé par Candida ou au contraire a-t-il exercé sur lui, et presqu'à ses débuts, une influence profonde et durable? Autant de questions qui demeurent sans réponses. En tout cas, le grand artiste inconnu à qui l'on doit ces trois chefs-d'œuvre diffère nettement, par la clarté, l'équilibre et la puissance du talent, de tous les orfèvres français de la même époque qui gravaient des médailles monétiformes, des monnaies ou des jetons, et, s'il n'est pas Italien, il connaît certainement les œuvres italiennes du même temps. Il en faut dire autant de l'inconnu à qui l'on doit une curieuse médaille ovale du cardinal Charles de Bourbon, fondue à Lyon en 1486.





Fig. 434. — Médaille du Grand Bâtard de Bourgogne (vers 1475-1477).

Comparons à ces médailles la médaille d'Aymar de Prie, le futur grand-maître de l'artillerie; elle porte la date de 1485, elle est frappée et non coulée, et c'est la première médaille à effigie qui soit incontestablement française. Or, si la *lettre* en ressemble beaucoup à la *lettre* des premières médailles de Candida, si le revers, avec l'écu d'Aymar de Prie, rappelle le revers de la médaille d'Antonio Gratia Dei, c'est-à-dire de la première médaille de Candida, le style précis, délié et desséché en reste très original et décèle la main d'un de ces orfèvres français assouplis aux travaux minutieux, en même temps que d'un vrai artiste qui voit juste et marque le trait saillant avec décision. Notons qu'elle a été frappée,

comme les médailles monétiformes de Charles VII et de Louis XI, tandis qu'à cette époque, en Italie, la mode est toute aux médailles coulées. Cette pièce d'Aymar de Prie prouve donc qu'en 1485 un art de la médaille, original et presque entièrement français de style et de goût, pouvait croître. S'il ne s'est pas développé, c'est sans doute qu'un public éclairé et riche lui a manqué. D'ailleurs la médaille italienne pénétrait en France, Jean de Candida y poursuivait son œuvre, la campagne de Charles VIII en Italie favorisait le goût de l'italianisme, — et l'on sait même que les médailleurs florentins ont exécuté de curieuses médailles de Charles VIII et de quelques-uns de ses officiers. Comment dans ces conditions, la médaille française eût-elle su lutter contre l'influence italienne? Cette influence fut donc subie sans résistance : cependant, certaines pièces du règne de Louis XII nous montrent le goût national continuant à s'affirmer là même où il est évident que les artistes connaissaient l'art italien et consentaient à l'imiter.



Fig. 455. — Médaille d'Aymar de Prie (1485).

Médailles du règne de Louis XII. — Avant de se mettre complètement à l'école des médailleurs italiens, les orfèvres français ont d'abord tenté de concilier les traditions italiennes telles que les avait apportées Candida, avec les traditions françaises encore chargées de souvenirs gothiques. Une médaille d'or aux effigies de Charles VIII et d'Anne de Bretagne, frappée en 1494 aux frais de la ville de Lyon par les orfèvres Louis Lepère, Jean, son fils, et Nicolas de Florence, son gendre (sans doute d'après les dessins de Jean Perréal), est un premier exemple de cet essai de conciliation entre des écoles opposées; les bustes de Louis XII et d'Anne y sont traités d'une façon assez décorative, qui rappelle l'art italien, mais le peu de relief et l'absence de modelé des effigies, les fleurs de lis et



Fig. 456. — Michel Colombe et Jean Chapillon.
Médaille offerte à Louis XII par la ville de Tours (1500).

les mouchetures d'hermines dont le champ de la médaille est semé, la disposition même de la légende, inciteraient à classer cette pièce parmi les médailles monétiformes encore gothiques. Avec les médailles de Louis XII, l'art français se détache davantage de ses traditions. Cependant la célèbre médaille offerte au roi par la ville de Tours, en 1500, est une œuvre encore pleine de nos qualités nationales, un réalisme net et large, aussi aisé que sincère, et qui s'allie avec une élégance claire et mesurée. Un orfèvre de Tours, Jean Chapillon, en grava les coins d'après un modèle de Michel Colombe : quel fut ce modèle? quelle part de mérite revient au grand sculpteur français, quelle part à l'orfèvre obscur? Il est impossible de le déterminer; toutefois il ne faut pas restreindre le mérite de Jean Chapillon; il a indiqué avec d'heureux accents, sinon avec une correction parfaite, les rides profondes du visage du roi, et surtout il a donné à l'ensemble de sa médaille, au revers de laquelle est gravé le porc-épic de Louis XII sous une belle couronne royale, une valeur décorative très heureuse (fig. 456).





Fig. 457. — Nicolas Leclerc, Jean de Saint-Priest et Jean Lepère.
Médaille offerte à Louis XII et à Anne de Bretagne par la ville de Lyon (1500). Réduite d'un tiers.

Cette médaille n'a guère inspiré que le graveur monétaire qui exécuta les coins des *testons* de Louis XII frappés à Asti ; et encore ces belles monnaies, de même que les monnaies de Louis XII à Milan, sont-elles d'un art moins familier et plus italianisé que la pièce de Tours. Ces médailles frappées, beaucoup plus épaisses que les monnaies, étaient d'une fabrique coûteuse dans l'état de l'industrie monétaire française vers 1500, et l'usage ne pouvait guère s'en répandre. D'autre part la diffusion chaque jour plus grande de la médaille italienne entraînait les orfèvres français à imiter l'art d'outre-monts. La grande médaille de Louis XII et d'Anne de Bretagne que leur offrit la ville de Lyon en 1500 est sensiblement plus italianisée que la médaille de Michel Colombe et de Jean Chapillon, bien que le caractère décoratif en soit très conforme au goût français. Cette médaille célèbre, quoiqu'elle soit sortie de l'atelier de Jean Lepère, auteur principal de la médaille *frappée* de Charles VIII et d'Anne de Bretagne, est fondue et non plus frappée, et d'ailleurs d'un caractère tout nouveau. Deux *imagiers* lyonnais, Nicolas Leclerc et Jean de Saint-Priest, avaient été chargés d'en fournir le modèle, et l'on sent bien dans les deux bustes de profil, à mi-corps, d'un fort relief, le faire large et franc du sculpteur (fig. 457).



FIG. 458. — Monnaie de Louis XII (Essai d'or du teston).

Elle fut imitée, deux ans plus tard, à Bourg-en-Bresse, par l'orfèvre Jean Marende, chargé par ses concitoyens d'exécuter une médaille du duc de Savoie, Philippe le Beau, et de la duchesse Marguerite d'Autriche. Les effigies de la pièce de Jean Marende manquent tout à fait de caractère, mais la médaille est décorative. Plusieurs exemplaires de ce grand médaillon coulé ont été émaillés.

Il suffit de joindre à ces médailles la pièce lyonnaise à l'effigie de Louis XII et à la légende *Vive le Roy*, celle que Paris offrit à Louis XII en 1498, le médaillon ovale de haut relief avec le buste de François, dauphin de France (1512), c'est-à-dire de François Ier avant son avènement, œuvre lourde, imitée des médailles de l'école florentine, enfin l'amusante plaquette où sont figurés deux héros de roman, Pierre de Provence et la belle Maguelonne, pour épuiser la liste des médailles purement françaises du règne de Louis XII. L'influence de l'art d'outre-monts y est, çà et là, sensible : ce ne sont pas encore, cependant, de vrais pastiches des médailles italiennes, comme nous allons en voir apparaître en France, sous François Ier.

MÉDAILLES DU RÈGNE DE FRANÇOIS Ier. — Une école de médailleur

aurait dû éclore en France, au temps de François Ier. Il aimait cet art élégant et précis, qui sert volontiers la gloire, et il s'intéressa de près aux travaux des médailleurs qu'il fit venir d'Italie en France, Benvenuto Cellini et Matteo dal Nassaro. Malgré cela — à de rares exceptions près — son long règne est une époque inféconde pour la médaille française. L'art monétaire, même, tombe de son temps en pleine décadence.

Cependant, les deux premières pièces que nous citerons sont d'exquises médailles qui auraient dù susciter des imitations. Ce sont, l'une et l'autre, des médailles-portraits, avec un buste d'homme à l'avers et un buste de femme au revers, datant des environs de 1520. L'une, la plus célèbre des deux, porte au droit la légende *Taire ou bien dire*, au revers la devise *Sans varier* (fig. 460). L'autre nous montre les effigies d'un riche orfèvre de Paris, fournisseur attitré de la Cour, Regnault Danet, et de sa femme Marguerite. Ces deux médailles sortent évidemment de la même main. Le portrait des deux personnages anonymes, œuvre fameuse et d'ailleurs charmante, d'une touche délicate et très douce malgré sa concision, est nettement imité de Jean de Candida, mais le modelé en a plus de grâce et de saveur que celui des dernières pièces du maître napolitain. Ce style sobre, juste, élégant, révèle la main d'un artiste français imitant l'art italien sans rien perdre de ses qualités naturelles. Quant aux portraits de Regnault et de Marguerite Danet, ils sont d'un accent français plus frappant encore. Mais ces œuvres parisiennes, d'un si rare mérite, demeurent isolées. Nous ignorons même à quel artiste on les doit : il serait très vraisemblable que ce fussent des œuvres de Regnault Danet lui-même ; en effet, nous savons qu'en 1529 François Ier payait à cet orfèvre renommé une grosse somme, pour trois grands médaillons de bronze qu'il lui avait fournis. Regnault Danet était donc médailleur. Toutefois l'hypothèse, quoique fort séduisante, reste indémontrable.



Fig. 459. — Teston de François Ier frappé à Troyes (par Jacques Le Tartrier).

En dehors de l'auteur de ces deux médailles charmantes, les seuls maîtres que nous sachions nommer, sous ce règne, sont deux orfèvres lyonnais à qui l'on doit quelques médailles d'un style assez fruste, mais non sans verve, et que l'on sent imité du style de Candida : ces deux maîtres, qui n'ont laissé que peu de médailles, sont Jacques Gauvain, dit *le Picard*, et Jérôme Henry. Jacques Gauvain nous a laissé son propre portrait, en trois variantes ; sa personnalité nous est assez bien connue, et les six autres médailles qu'on lui attribue, et qui s'échelonnent entre 1501 et 1545, sont d'un style trop particulier pour

qu'une telle attribution reste douteuse : la première de toutes porte même sa signature.

Jérôme Henry n'a pas signé les cinq pièces qui, selon Natalis Rondot, composent son œuvre de médailleur; mais un assez grand nombre de documents nous laissent deviner son individualité et nous apprennent qu'il exécutait des médailles à Lyon, en 1518; or, des cinq pièces en question, toutes cinq fondues et d'un style très reconnaissable, quatre portent la date de 1518; à cette date, aucun autre médailleur n'est signalé à Lyon; enfin une note retrouvée dans les papiers de l'abbé Sudan confirme l'attribution à Jérôme Henry de ces médailles — que quelques critiques préfèrent encore n'attribuer qu'à un anonyme qu'ils appellent *le Maître de 1518*. Malgré ces critiques, il semble difficile de ne pas classer sous le nom de Jérôme Henry les médailles de Jean de Talaru, de Jacques de Vitré, d'Antoine de Tolède, de Pierre Girard, toutes datées de 1518, et celle de René de Marye, qui porte le millésime de 1524.



Fig. 460. — Regnault Danet (?)
Médaille de deux personnages anonymes.

Ces pièces, aux revers lourds et sans netteté et aux portraits précis et vivants, empreints d'une certaine familiarité, mais pauvrement modelés, d'ailleurs visiblement imités de ceux de Candida, sont loin de valoir les médailles de Jacques Gauvain. Gauvain, lui aussi, se souvient de Candida. Mais il paraît connaître également Sperandio. Il voit juste, et c'est un réaliste qui a de l'esprit sinon de la distinction. Il a donné de l'allure et du pittoresque au portrait de Jean Clouet et aux trois variantes de son propre portrait (1525); sa médaille de François de la Colombière (1545) est d'un naturalisme solide et large, bien équilibré. On a parlé d'influences flamandes qui se seraient exercées sur lui, et en effet son surnom indique qu'il venait du Nord; sa première médaille, celle de Marguerite d'Autriche, a même été nécessairement exécutée en Flandre.

Un autre médailleur, resté malheureusement anonyme, est apparu en France dans la seconde moitié du règne de François Ier : c'est l'auteur des médailles du dauphin François, d'Henri, son frère, le futur Henri II, alors duc d'Orléans (1535), de Charles d'Angoulême, troisième fils de François Ier, et du cardinal de Tournon (1535). La médaille du conseiller André Tiraqueau (1552) est d'un style très analogue et sort probablement du même atelier. Les revers qui accompagnent quelques-unes de ces pièces sont des pastiches sans intérêt de médailles italiennes. Mais l'artiste qui a modelé ces portraits possédait un talent sobre, sincère et

original, encore qu'un peu lourd. Le portrait du cardinal de Tournon, le chef-d'œuvre de cet inconnu, possède quelques-unes des qualités qui, près d'un siècle plus tôt, caractérisèrent le talent de Matteo de' Pasti.

Ce médailleur ne nous a pas laissé de portraits de François I[er] lui-même. Presque toutes les médailles de ce prince sont d'origine italienne. Dans les nombreuses monnaies à son effigie, — même dans ces grandes pièces frappées exceptionnellement pour commémorer son passage dans certaines villes possédant un atelier monétaire, — le style est d'une pauvreté qui étonne (fig. 459). François I[er], pourtant, se préoccupait de l'art monétaire et se plaignait de cette disette de bons graveurs de ses coins. Il a tenté d'y remédier en faisant graver des médailles et des monnaies à son effigie par l'un de ses artistes favoris, le Véronais Matteo dal Nassaro, peintre, ingénieur, musicien et surtout adroit graveur en pierres fines. Parmi ces divers portraits de François I[er] par Matteo, les deux œuvres les plus remarquables, (nettement supérieures à celles de Benvenuto), sont une intaille sur calcédoine (vers 1516) et un essai de *teston* (1529) : ils tranchent sur les pierres gravées et les monnaies purement françaises du même temps par la finesse et la souplesse du modelé, l'élégance mesurée du dessin, la virtuosité de toute la facture. Il y a lieu de croire que l'influence de Matteo fut féconde. Dès le début du règne de Henri II, une génération de médailleurs très savants et très comparables aux médailleurs de l'Italie du Nord allait illustrer l'art français : il apparaît à peu près certain que ces maîtres, d'une virtuosité si élégante, se sont formés par l'exemple de Matteo dal Nassaro.



Fig. 461. — Matteo dal Nassaro : Monnaie de François I[er] (Essai d'or du teston).

Réforme de l'art monétaire sous Henri II. — Dès son avènement, Henri II se préoccupa de remédier à l'abaissement de l'art monétaire français. Le 1[er] août 1547, « pour obvier, écrivait-il, aux falsifications des escuz et monnoyes qui se forgent et ouvrent journellement en nostre royaulme, provenans par l'erreur et ignorance des tailleurs, graveurs et sculpteurs des formes et figures taillées et gravées sur les coings desdits escuz et monnoyes, lesquels par faulte d'ard et vray sçavoir, taillent et gravent lesdictes formes et figures si lourdement et grossièrement qui donnent le moyen et hardiesse aux falsificateurs d'icelles figures, par une grande facillité, imiter, tailler et graver », le roi créait la charge de *tailleur général des monnaies* et la donnait à un artiste tout jeune encore mais déjà éminent : « pour le bon rapport qui faict nous a esté de la personne

de nostre cher et bien amé Marc Bechot et de ses sens, suffisance, predhoumye, dilligence et longue expérience en l'art de tailler, sculpter et graver ». Marc Béchot, qui devenait ainsi le maître et contrôleur suprême de la gravure des coins destinés à frapper la monnaie royale, dans tous les ateliers relevant de la couronne, n'était cependant qu'un jeune homme de moins de trente ans. Mais sa juridiction prenait, dès le début, la plus large extension.

Henri II ne borna pas à la nomination de Marc Béchot les mesures qu'il prit pour perfectionner l'art monétaire. Ayant su que des orfèvres d'Augsbourg avaient inventé de nouveaux procédés pour la frappe des monnaies et des médailles, il envoya secrètement un contrôleur des finances, Guillaume de Marillac, acheter en Allemagne les machines nouvelles : laminoirs, filières, découpoirs et balanciers. Ces machines furent installées dans une nouvelle Monnaie et actionnées par le moulin de la Gourdaine, où Matteo dal Nassaro avait établi, sous François I[er], une taillerie de pierres précieuses. Ce moulin, actionné par le courant de la Seine, se trouvait au bout du jardin du Palais, à cet endroit de l'île de la Cité où s'élevait la Maison des Étuves, qui abrita les machines rapportées d'Augsbourg. Cette Monnaie nouvelle, où l'introduction du balancier aida si puissamment les progrès de l'art monétaire, est connue sous les noms de Monnaie des Étuves ou de Monnaie du Moulin. Jean Erondelle et le célèbre Étienne de Laulne en furent les premiers graveurs. En 1554, Aubin Olivier, nommé *maître ouvrier et conducteur* de la Monnaie du Moulin, en perfectionna encore la fabrication. Il employa comme graveurs Antoine Brucher et son propre fils, Alexandre Olivier. Dès le 29 janvier 1552, Henri II, malgré les colères suscitées par cette nouvelle industrie, rivale de l'ancienne Monnaie où se continuait la frappe au marteau, reconnaissait publiquement la supériorité du balancier, les progrès accomplis par cette « nouvelle invention de forger et de serrer en presse toute sorte de monnoye en perfection de rotundité », et comblait de privilèges l'atelier de Guillaume de Marillac. On voit donc que la renaissance française de l'art monétaire sous Henri II ne fut pas l'effet d'un heureux hasard, mais des efforts de l'autorité royale.

Marc Béchot mourut jeune, en 1557. Un artiste de moindre talent, Claude de Héry, lui succéda dans sa charge de tailleur général des monnaies (1557-1582), y précédant les deux Philippe Danfrie (1582-1599 et 1599-1604). Mais pour qu'en outre un grand artiste imprimât son style et sa marque sur tout l'art monétaire du temps, Charles IX établit en 1572 et donna à Germain Pillon une charge de contrôleur général des effigies. Lorsqu'on parcourt les monnaies et les médailles françaises de cette seconde moitié du XVI[e] siècle, on oublie les rivalités et même les haines qui divisèrent les graveurs de cette époque, tant leurs œuvres se res-

semblent par la perfection élégante de la facture, la vérité précise des portraits, la grâce décorative et du reste assez apprêtée des revers. Grâce au balancier, de grandes médailles purent être frappées avec autant de précision que les monnaies, et les artistes que nous avons cités comme graveurs monétaires montrèrent comme médailleurs les mêmes qualités. De la Monnaie du Moulin sortirent les piéforts de la monnaie d'or et d'argent, les pièces de plaisir, les jetons, les médailles. Il n'y a plus de division entre l'art monétaire et l'art de la médaille. Les rares médailles fondues qui parurent en France sous Henri II ou ses fils sont pour la plupart des œuvres d'Italiens immigrés dans notre pays, comme Jacopo Primavera, ou de grands médaillons sans revers, comme ces portraits de la famille royale attribués à Germain Pilon. Ainsi donc, en étudiant tour à tour chacun de ces médailleurs, et en examinant à la fois leurs monnaies et leurs médailles, nous ne mêlerons pas illégitimement deux arts différents : ces deux arts n'ont plus qu'une technique et qu'un style ; cultivés par les mêmes artistes, ils ne sont plus différenciés que par leur destination.



Fig. 462. — Marc Béchot : Essai du *double Henri* d'or de Henri II.

Marc Béchot. — Il n'est pas très facile de se faire une idée nette et explicite du talent et du style de Marc Béchot. L'histoire et les documents nous apprennent de quelle estime il jouissait, et que par ailleurs c'était un homme fantaisiste, inexact dans l'exécution de son travail, et cependant jugé irremplaçable, au moins dans les premières années. Les monnaies dont il grava les coins sont les seules œuvres authentiques que nous connaissions de lui. M. Mazerolle lui a attribué par comparaison quelques médailles d'un style précis, froid, assez décoratif, mais dépourvu d'esprit. Plusieurs de ces attributions doivent être acceptées. Les *henris* et les *testons* frappés au marteau à la Monnaie de Paris à partir de 1549 sont sûrement de Marc Béchot : on trouve parmi eux deux types différents du buste de Henri II, couronné ou tête nue, dont il a nécessairement gravé le premier poinçon. La gravure en est d'un maître ouvrier, dont la sûreté de main change du premier coup l'aspect de la monnaie française ; mais ces portraits singulièrement exacts manquent de vie. M. Mazerolle croit que Marc Béchot a gravé à partir de 1552 les plus belles monnaies frappées à la Monnaie du Moulin, notamment la pièce au revers de laquelle on voit la France, copiée de la déesse Rome des monnaies romaines assise sur un monceau de dépouilles : cette déesse dans le goût antique est mollement dessinée, sans verve, sans esprit (fig. 462). Ce sont bien les mêmes défauts qui

gâtent les grandes médailles attribuées avec vraisemblance à Marc Béchot : l'artiste, chez Marc Béchot, n'est pas égal au graveur de coins.

Nous savons que Marc Béchot a gravé des jetons. C'est à dater de son temps que les jetons cessèrent d'être des pièces purement décoratives et que des types plus compliqués, où la figure humaine joue un rôle de plus en plus important, y furent introduits, et d'ailleurs avec plus de liberté et de fantaisie que dans la monnaie officielle. C'est cette fantaisie seule qui distinguera pendant deux cent cinquante années les jetons des monnaies, l'apparence première et la technique des uns et des autres étant exactement les mêmes. Le jeton eut une vogue extrême dans la société française : on sait que cet art si menu devait être illustré par de très fins artistes qui y ont dépensé infiniment d'ingéniosité et d'esprit.



Fig. 463. — Étienne de Laulne : Médaille d'Antoine de Navarre.

Étienne de Laulne. — Avec Étienne de Laulne, nous ne sommes plus aussi embarrassés qu'avec Marc Béchot : Étienne de Laulne ne resta que peu de mois graveur des coins à la Monnaie du Moulin, et il serait malaisé de déterminer lesquelles lui sont dues parmi les admirables pièces frappées en 1552 dans cet atelier; mais il a signé quatre médailles de son initiale S (*Stephanus*) qui authentique également ses gravures au burin, et quelques autres médailles lui sont attribuées pour des raisons si fortes qu'elles emportent la certitude. Bref le style de ses médailles nous est aussi bien connu que le style de ses estampes. L'influence des médailleurs italiens, du goût italien en général, y est manifeste. On sent un artiste élevé dans l'esprit du Primatice et du Parmesan, et séduit par cette nuance particulière d'italianisme que Jean Goujon a exprimée dans ses bas-reliefs avec tant de bonheur. En même temps, c'est un portraitiste véridique et très noble, qui, tout en donnant une tenue élégante, précise, et hautaine à ses bustes de Henri II ou d'Antoine de Navarre, sait y mettre des accents et graver les détails décoratifs du costume avec une légèreté spirituelle. Les déesses au corps svelte et vif qu'il a gravées aux revers de trois minuscules médailles de Henri II, ou la Renommée sonnant sa trompette qu'il a figurée sur deux médailles plus grandes du même roi, nous plaisent par une grâce extrême, et qui pourtant n'est pas encore du maniérisme. Au revers de la médaille d'Antoine de Navarre, datée

de 1562, il a assemblé des dieux dont l'emphase nous fait penser à tous ces héros grandiloquents, imaginés par les élèves de Michel-Ange : mais tel est ici le raffinement de la touche, telle est la jolie subtilité du modelé, que ce tableau reste spirituel. On voit que ces œuvres portent la marque de l'influence italienne : Étienne de Laulne connaissait évidemment les médailles des Leoni. Toutefois, à la différence des médailleurs italiens, il est plus habitué au burin qu'à l'ébauchoir; les progrès de l'industrie monétaire, auxquels il assista de si près avec Jean Erondelle, introducteur du balancier dans la Monnaie du roi de Navarre, lui permirent de faire frapper plusieurs de ses médailles : c'est surtout par ce style plus délié et plus métallique que le talent d'Etienne de Laulne, comme celui de ses contemporains français, se distingue de l'art plus sculptural, plus large et plus amolli des médailleurs italiens du XVI[e] siècle. Étienne de Laulne, qui était protestant, passa à Strasbourg et à Augsbourg vers l'époque de la Saint-Barthélemy, semble-t-il; ses estampes subirent alors l'influence du goût allemand; mais, très vraisemblablement, il ne grava plus de médailles. Quant aux jetons que Mariette lui a attribués, certains sont de Jacques Béguin et d'Antoine Brucher, et les autres n'ajouteraient guère à sa gloire.

Claude de Héry et Alexandre Olivier. — A la mort prématurée de Marc Béchot en 1557, Claude de Héry, orfèvre parisien, lui succéda dans sa charge de tailleur général des monnaies. C'était un choix médiocre. On connaît de nombreux testons gravés par Claude de Héry : le dessin en est sec, le modelé plat. Il a exécuté le sceau de l'Ordre du Saint-Esprit et le revers de la médaille qui en commémora la fondation : ce sont des compositions confuses, imaginées et gravées pauvrement. Son jeton de la Cour des Monnaies, au type de la Fortune, n'est pas meilleur. Claude de Héry eut pour gendre le graveur monétaire Alexandre Olivier, qui resta même au-dessous du talent de son beau-père.

Guillaume Martin. — Guillaume Martin, graveur monétaire de la Monnaie de Paris, disputa à Claude de Héry la charge de tailleur général. Bien qu'il ait succombé dans le concours, ses médailles de Henri II (1552), de Catherine de Médicis, de François II et de Marie Stuart, de Charles IX enfin, que des documents ont permis d'identifier sans hésitation, témoignent qu'il était très supérieur à Claude de Héry. Martin reste avant tout graveur monétaire, même dans ses médailles. Il modèle en un très bas relief, presque en méplat, mais avec une délicatesse de touche extraordinaire; c'est un prodige de métier. Toutefois cet art qui se prive volontairement de ressources, reste froid, presque sec. Guillaume Martin a l'exécution infiniment légère, mais l'imagination pauvre. Une *Diane*

qu'il a gravée au revers d'une médaille de Henri II ressemble à celle qu'Étienne de Laulne a figurée sur une de ses trois médailles minuscules du même roi : l'imitation semble ici volontaire, mais, si élégante et si adroite que soit la touche de Guillaume Martin, il n'atteint pas à cette beauté riante et savoureuse de la création d'Étienne de Laulne.

Antoine Brucher. — A la mort de son frère Guyot (1556), Antoine Brucher, artiste que l'on croit d'origine allemande, lui succéda dans le poste de graveur de la Monnaie du Moulin. Antoine Brucher occupa ce poste jusqu'à sa mort, en 1568. Les monnaies qu'on doit lui attribuer sont d'un art sec mais précis. Dans les jolis jetons qu'il a gravés, on retrouve des déesses au corps allongé et aux gestes mièvres, imitées adroitement du style d'Étienne de Laulne, mais avec plus d'affectation et moins de maîtrise. Nous savons encore, par un document, qu'il a gravé des pièces pour le sacre de Charles IX : or il existe quatre variétés de ces pièces, et il semble bien qu'elles soient de deux graveurs différents, l'un ayant gravé les deux pièces où le buste du roi est lauré, l'autre, d'un talent moins savant et moins souple, ayant gravé les deux jetons où Charles IX, la tête nue, a la physionomie enfantine et ingrate. Si l'on compare ces deux derniers jetons avec les monnaies du Moulin de la même date, qui doivent être des œuvres de Brucher, on est frappé de la similitude du style. Il faut donc attribuer à un autre artiste qu'à Antoine Brucher les deux plus belles médailles du sacre de Charles IX; ce sera ce même graveur anonyme qui aura exécuté aussi la remarquable médaille de 1564 où l'on voit le buste lauré et cuirassé de ce prince, et, au revers, la Piété et la Justice couronnant le roi (fig. 464). Cette médaille, d'un style identique au style de la meilleure des pièces du sacre, avait été comprise par M. Mazerolle dans l'œuvre d'Antoine Brucher. Elle offre des ressemblances curieuses, et qui ne doivent pas être fortuites, avec les médailles connues d'Étienne de Laulne. Selon donc qu'on adopte l'attribution de M. Mazerolle ou la nôtre, on élève ou l'on abaisse Antoine Brucher, maître en tous cas consciencieux et savant, mais inégal.



Fig. 464. — Étienne de Laulne : Médaille de Charles IX (1564).

Médailleurs provinciaux. Médailles anonymes. — Les ateliers moné-

taires qui fonctionnaient dans les diverses provinces, au XVIe siècle, occupaient de nombreux graveurs. Bien que le tailleur général des monnaies eût le droit de leur fournir des modèles, des poinçons ou même leurs coins, dans la pratique ces graveurs provinciaux gravaient eux-mêmes les matrices des monnaies, et beaucoup d'entre eux s'élevaient au-dessus du rang de simples ouvriers (fig. 465). Des documents nous ont souvent transmis leurs noms. Mais on ne leur doit aucun vrai chef-d'œuvre. Toutefois Jacques de Roère, essayeur de la Monnaie de Troyes, a laissé une curieuse médaille où l'on voit les bustes conjugués de Henri II, de Charles-Quint, de Jules César et de l'empereur Ferdinand. Pierre Wœriot, dont les estampes sont estimées, et Nicolas de Lassus, graveur monétaire du duc de Lorraine Charles III, ont exécuté des médailles de ce prince qui ne sont point sans mérite. Il existe une médaille coulée, d'un style réaliste et lourd, avec le portrait de l'orfèvre lyonnais Simon Cotière (1566). Enfin il faut citer plusieurs portraits de la famille royale de Navarre, œuvres d'une délicatesse de touche exquise. Si nous savions les noms des différents maîtres qui les ont exécutés, comme aussi les noms des médailleurs à qui l'on doit les portraits d'Antoine d'Albon et du chancelier de L'Hôpital, ils jouiraient d'une gloire légitime. Rappelons également que l'art français peut revendiquer d'excellentes monnaies du XVIe siècle, comme les écus du cardinal de Lenoncourt et les plus belles pièces de Marie Stuart : beaucoup d'œuvres, qui nous sont parvenues sans noms d'auteur, méritent d'être mises à côté des poinçons et des médailles de Marc Béchot, d'Étienne de Laulne ou de Guillaume Martin.



FIG. 465. — Monnaie du cardinal de Bourbon sous le nom de Charles X (1590).

GERMAIN PILON. — C'est cependant un sculpteur qui demeure le médailleur le plus important de la fin du XVIe siècle, avant le règne de Henri IV. Germain Pilon (1535-1590), « *statuère et imaginier du Roy* », a en effet laissé à la fois les plus beaux médaillons fondus de cette époque, de splendides médailles frappées et même des monnaies dont Étienne de Laulne seul a égalé la brillante facture. Cependant à la plupart de ces travaux Germain Pilon n'a pas travaillé sans collaborateurs, en sorte qu'il est difficile de déterminer exactement le nombre de médailles dont il faut faire honneur à lui seul.

Nous savons que ce grand sculpteur a souvent travaillé pour les orfèvres parisiens, qui estimaient beaucoup son talent « à esbaucher les

figures de sculture et modelles dont ilz usent en leur estat ». Nous avons déjà vu qu'en 1572, Charles IX créa pour lui une charge de contrôleur général des effigies. Il avait ainsi la haute main sur tous les graveurs monétaires. Cette charge faisait double emploi avec celle de tailleur général des monnaies, créée par Henri II; mais cette fondation de Charles IX était destinée à suppléer à l'insuffisance du talent de Claude de Héry, alors tailleur général, sans cependant lui retirer son emploi. Claude de Héry le comprit et conclut un accord avec Germain Pilon pour délimiter leurs attributions respectives. Germain Pilon devait « fournir et bailler audict de Héry les modelles et desseings de l'effigye du Roy » et ne graver lui-même les matrices que lorsque les coins gravés par les tailleurs des monnaies auraient trahi ses modèles. On voit donc que dans l'art monétaire de 1573 à 1590, l'inspiration de Germain Pilon a été constante, bien que peu de coins aient dû être gravés de sa main. Il fut du reste logé à la Monnaie des Étuves, et certains documents prouvent qu'il était plus tenté d'abuser de son droit de contrôle que de négliger les devoirs de sa charge.



Fig. 466. — Germain Pilon : Médaille de Henri III.

Un arrêt de la Cour des Monnaies, du 3 février 1575, nous apprend encore que Germain Pilon exécuta les médailles du sacre de Henri III. Ces médailles sont parvenues jusqu'à nous et leur style, extrêmement précis et raffiné, est très voisin du style des plus belles monnaies royales de l'époque, par exemple des admirables piéforts de testons frappés à la Monnaie du Moulin en 1577. Nous pouvons donc par ces exemples nous faire une juste idée du talent de médailleur du célèbre statuaire. D'assez nombreuses médailles du temps présentent avec ces monnaies et ces jetons du sacre de Henri III des affinités remarquables : par exemple, la plupart des médailles de Henri III, celles notamment au revers desquelles on le voit monter un cheval richement harnaché (fig. 466), ou encore les belles médailles, plus sobres, plus sèches même de Birague et de Hurault de Cheverny. Mais de toutes ces médailles dont le style est si voisin du style de Germain Pilon, lesquelles sont de sa main? Pas toutes certainement; pour les médailles comme pour les monnaies et les pièces d'orfèvrerie, il a fourni souvent des modèles en cire ou des dessins, sans

graver lui-même les coins; cependant il paraît bien avoir été un maître minutieux et exigeant, autant qu'un sculpteur raffiné, et aucun des coins gravés sous sa direction n'a dû échapper à son contrôle. Dans les médailles de Birague et de Hurault de Cheverny et dans certaines autres, aux revers desquelles on voit un astre figuré avec de gros rayons flamboyants, nous devinons la main d'un de ses collaborateurs les meilleurs, mais moins imaginatif, moins somptueux que lui. Dans les plus belles médailles de Henri III, au contraire, son style personnel se montre tout entier. La plus parfaite de toutes est peut-être celle que j'ai citée tout à l'heure; le roi y est figuré à cheval, au revers, exactement comme on le voit sur un médaillon de marbre du Louvre, œuvre d'une singulière richesse de détail, et attribuée du reste à l'atelier de Germain Pilon.



Fig. 467. — Germain Pilon : Médaillon de Henri III. (Réduit de moitié.)

Malgré la vogue de la médaille frappée sous Henri II et sous ses fils, le goût de la médaille coulée n'était pas perdu dans notre pays. Les Italiens Jacopo Primavera et Giovanni Paolo, dont on ne connaît que des médailles fondues, jouirent en France, à la fin du XVIe siècle, d'une clientèle de grands seigneurs. Germain Pilon, l'un des meilleurs bronziers de l'art français, devait nécessairement être porté à fondre des médailles-portraits : aussi tous les historiens de la Renaissance française lui ont-ils attribué cette série dite des Valois, qui se compose de huit grands médaillons sans revers où sont figurés des bustes de Henri II, de Catherine de Médicis, de Charles IX, d'Élisabeth d'Autriche et de Henri III, et auxquels il faut joindre le grand médaillon du chancelier de Birague, le plus beau de tous. M. Mazerolle a ajouté encore à l'œuvre de Germain Pilon un joli médaillon fondu, beaucoup plus petit d'ailleurs, du poète Philippe Desportes (1577) : la signature G. P., qu'on pourrait cependant interpréter différemment, plaide en faveur de cette attribution. L'attribution de la série des Valois à Germain Pilon paraît en tout cas

beaucoup moins contestable. Le style du grand sculpteur est si riche, si souple, si savant qu'on le sent et qu'on le définit beaucoup moins nettement que le style de tant de maîtres plus ingénus, nés dans des siècles plus jeunes. Aussi, bien qu'on trouve en ces médaillons des Valois certains de ces accents qui donnent de la vie aux bustes de Germain Pilon, bien que le luxe du vêtement, le détail, le fini y soient à peu près les mêmes que dans ses œuvres de sculpture, l'identité du style, dans les uns et les autres, n'est pas saisissante; cependant la ressemblance frappe plus à l'analyse : les paupières, les oreilles, les poils de la barbe sont traités dans ces portraits des Valois de la même façon que dans les médailles frappées et que dans les portraits sculptés du maître; les voiles de Catherine de Médicis sont chiffonnés et agités dans son médaillon comme le manteau de Birague dans sa statue funéraire; s'il y a des différences entre le profil de Birague, dans son médaillon, et sa physionomie dans sa statue, c'est que ces deux portraits ont été exécutés à plus de six ans de distance; l'art du moins, le réalisme délicat, minutieux, pénétrant et intelligent, paraissent bien les mêmes dans ces deux œuvres.



Fig. 468. — Germain Pilon : Médaillon du chancelier de Birague. (Réduit de moitié.)

Au reste, à l'époque où ces médaillons virent le jour, quel sculpteur ou quel médailleur, sinon Germain Pilon, eût su mettre tant de vérité et de richesse à la fois dans de tels portraits? Entre Étienne de Laulne et Guillaume Dupré, que nous verrons apparaître sous Henri IV, Germain Pilon reste l'unique très grand maître de la médaille française. Étienne de Laulne le dépasse peut-être par une certaine largeur et une noblesse de touche et par certains accents d'une grâce plus personnelle encore; mais Germain Pilon, si élégant, si raffiné qu'il se montre, a de ces vives notations de réaliste, qui témoignent d'une maîtrise où l'on retrouve l'admirable statuaire qu'il était.

Une même conclusion ressort de toute l'étude de la médaille fran-

çaise aux xve et xvie siècles : certes les artistes qui ont cultivé cet art à Paris, à Lyon, sur la Loire ou même en Navarre, n'ont pas eu assez d'imagination personnelle pour résister à l'influence de l'Italie; mais en dépit de cet asservissement à la mode d'outre-monts, ils ont réussi à exprimer, sous l'apparence de l'italianisme, les plus subtiles des qualités françaises. Ils ont emprunté aux médailleurs italiens la forme générale de leurs œuvres; pourtant, dans leurs portraits et leurs revers, les artistes à qui l'on doit les médailles d'Aymar de Prie et d'Anne de Bretagne, de Regnault Danet et du cardinal de Tournon, de Henri II et de ses fils, d'Henri Ier d'Albret et de René de Birague, montrent bien qu'ils sont de notre pays par leur réalisme sans lourdeur, leur élégance sans emphase, et une concision toute pénétrée d'esprit.

BIBLIOGRAPHIE

Trésor de numismatique et de glyptique. Médailles françaises. Paris, 1834, in-f°. — *Sceaux des grands feudataires de la couronne de France.* Paris, 1836, in-f°. — E. Babelon. Les origines de la médaille en France. *Rev. de l'art anc. et mod.*, 1905, p. 161 et p. 277. — F. Mazerolle. *Les Médailleurs français du* xve *au milieu du* xviie *siècle.* Paris, 1902, 3 vol. gr. in-4°. — Natalis Rondot. *Les Médailleurs et les graveurs de monnaies, jetons et médailles en France* (publié par H. de la Tour, Paris, 1904, gr. in-8°). — Lecoy de la Marche. *Les Sceaux.* Paris, 1889, in-16. — Hoffmann. *Les Monnaies royales de France.* Paris, 1878, gr. in-4°. — Vallet de Viriville. Médaille frappée à la Monnaie sous Charles VII. *Annuaire de la Soc. fr. de numismatique*, 1867, p. 210. — Frœhner. Une Médaille de Charles VII dans la maison de Gœthe à Weimar. *Rev. numismatique*, 1906, p. 484. — H. de la Tour. Jean de Candida. *Rev. num.*, 1894 et 1895. — N. Rondot. *Le Médaille d'Anne de Bretagne et ses auteurs.* Lyon, 1885, in-4°. — Id. La Médaille de Philibert le Beau et de Marguerite d'Autriche. *Rev. lyonnaise*, 1883, p. 207. — Id. *Jacques Gauvin, orfèvre, graveur et médailleur à Lyon.* Lyon, 1887, in-4°. — Id. *Jéronyme Henry, orfèvre et médailleur à Lyon* Lyon, 1892, in-4°. — Jean de Foville. Regnault Danet, orfèvre et médailleur de François Ier. *Rev. Num.*, 1910, p. 392. — H. de la Tour. Matteo del Nassaro. *Rev. Num.*, 1893, p. 517. — P. de Vaissière. *La Découverte à Augsbourg des instruments mécaniques de monnayage moderne et de leur importation en France en* 1550. Montpellier, 1892. — H. de la Tour. *Catalogue des jetons de la Bibliothèque nationale. Rois et Reines de France.* Paris, 1897, gr. in-8°. — F. Mazerolle. Les grands Médailleurs français Étienne de Laune et Guillaume Martin. *Gaz. des Beaux-Arts*, 1862, p. 312. — Adr. Blanchet. Médailles et jetons du sacre des rois de France. *Bulletin de Numismatique*, 1890, p. 149. — H. de la Tour. Giovanni Paoli. *Revue Numismatique*, 1893, p. 259. — Bon J. Pichon. Mémoire pour servir à l'histoire de Germain Pillon. *Mélanges des Bibliophiles*, 1859, p. 169.

CHAPITRE IV

LA PEINTURE EN FRANCE

DEPUIS L'AVÈNEMENT DE CHARLES VII JUSQU'A LA FIN DES VALOIS (1422-1589)[1]

LES RÈGNES DE CHARLES VII ET DE LOUIS XI

Au moment où Charles VII monte sur le trône en 1422, le royaume de France se trouve cruellement déchiré par les doubles malheurs de la guerre civile et étrangère. Depuis 1420, Paris est occupé par les Anglais, qui y resteront jusqu'en 1436. Le souverain légitime, Charles VII, a dû fuir vers les parties centrales du royaume. Ses adversaires l'appellent par dérision *le roi de Bourges*. D'autre part, l'assassinat de Jean sans Peur au pont de Montereau, en 1419, sous les yeux du futur Charles VII, a entraîné une scission profonde entre la branche aînée des Valois, qui continue la Maison royale, et la branche cadette que forme la lignée des ducs de Bourgogne. Ces derniers, dont les domaines s'augmentent sans cesse au nord de la France, tendent de plus en plus à devenir des souverains indépendants. Les chefs de la lignée, Philippe le Hardi et Jean sans Peur, étaient encore de vrais Parisiens de goût; leurs descendants, Philippe le Bon et Charles le Téméraire, abandonnent au contraire à peu près complètement le séjour de l'Ile-de-France; ils délaissent même leur apanage de Bourgogne pour résider de préférence dans leurs domaines de la Flandre, de l'Artois et des régions adjacentes. En même temps, une autre branche de la famille des Valois, celle des ducs d'Anjou, entre en possession des duchés de Lorraine et de Bar, détient la Provence, hérite

1. Par le comte Paul Durrieu.

de prétentions sur le royaume de Naples et finit par mener avec René I[er] d'Anjou, le *bon roi René* comme l'appellera la postérité, une existence relativement autonome.

En dépit des malheurs publics, et à travers les divisions des partis, la pratique de la peinture reste en honneur dans le royaume des Fleurs de Lys, mais les conditions découlant des raisons politiques que je viens de rappeler brièvement ont pour résultat de créer des foyers d'art distincts, répartis entre diverses provinces. Tout d'abord une séparation s'établit entre l'École française et l'École dite flamande qui s'épanouit dès lors d'une manière splendide dans la partie septentrionale des États de la Maison de Bourgogne. Dans les limites mêmes de ce que l'on peut appeler plus spécialement la France, les artistes sont attirés de côté et d'autre. Les uns cherchent fortune auprès de la Cour royale. D'autres vont au roi René. D'autres enfin se répartissent entre quelques grandes villes, telles que Troyes, Rouen, Angers, Tours, Lyon, Toulouse, où ils rencontrent mieux qu'ailleurs, pour leur donner des commandes, un clergé éclairé et une bourgeoisie opulente.

Certaines contrées se trouvent favorisées aussi, parce qu'elles échappent plus complètement aux désastres de la guerre. C'est le cas, par exemple, pour Avignon et le Comtat Venaissin qui font partie des États de l'Église. La sécurité matérielle y développe la prospérité de l'art et Avignon devient un lieu de rendez-vous pour des peintres de naissances fort diverses. La ville de Lyon et les États de la Maison de Savoie offrent une situation un peu analogue.

Il résulte de ces observations d'ordre général que, si l'on voulait entrer dans le détail et parler de tous les peintres qui ont fleuri en France au XV[e] siècle, il faudrait en quelque sorte établir un vaste tableau géographique. Mais ce serait une erreur de croire que cette dispersion a fait naître, suivant les contrées, des divergences profondes de doctrines et de styles entre artistes, en donnant naissance à toute une série d'écoles locales, à physionomies nettement tranchées. En réalité, les peintres voyageaient beaucoup, se transportant parfois d'un bout à l'autre de la France, travaillant, par exemple, comme un des artistes favoris du roi René, tantôt à Angers, tantôt à Tarascon. Bien des témoignages prouvent aussi que le mouvement si remarquable, qui avait entraîné vers le cœur de la France, sous les règnes de Charles V et de Charles VI, des peintres originaires des régions belges et même des pays rhénans, n'avait pas encore cessé. En 1424, un des peintres résidant à Paris porte le prénom germanique de Conrad. Vers le milieu du siècle, deux de ceux qui sont établis à Avignon sont originaires l'un de Strasbourg, l'autre de Erlsberg. Le roi René fait travailler un peintre appelé « Maître Jehannot le Flamand », et nous allons voir bientôt des cas analogues à la Cour de

Charles VII, etc. Des déplacements en sens inverse se produisaient aussi. A Bruges, au plus beau temps de la floraison de l'École flamande, deux miniaturistes des plus réputés en cette ville seront deux Français (Philippe de Mazerolles et Didier de la Rivière).

Ces allées et venues d'artistes durent évidemment nouer bien des liens entre les divers centres d'activité intellectuelle, et contribuer à faire passer, parfois à grande distance, des formules de métier, des principes et peut-être même des modèles de dessin. Aussi ne faut-il pas s'étonner si les premiers observateurs ont été parfois très déroutés et ont été portés, par exemple, à attribuer aux Van Eyck et à leur école des productions que nous savons aujourd'hui être nées dans la vallée du Rhône. Les ressemblances peuvent s'expliquer par l'intervention des mêmes influences de goût; elles découlent d'une obéissance aux lois d'une même mode qui, à un certain moment, est devenue en faveur sur une étendue de territoire allant jusqu'à embrasser, du nord au sud, un espace au moins égal aux limites de la Gaule antique.

Les peintres du roi Charles VII. — A l'époque de son avènement, Charles VII avait bien d'autres soucis plus graves que celui d'encourager les arts. Cependant, avant même la mort de son père Charles VI, n'étant encore que Dauphin et régent du royaume, le prince qui devait être Charles VII avait déjà fait travailler des peintres, Bertrand de la Barre, établi à Avignon, et Henri d'Antresque ou d'Ennezèque, habitant à Bourges. Vers la même époque, en 1421, vivait à Poitiers un peintre, vraisemblablement d'origine étrangère, Henri Poulvoir, qui fut appelé en 1429 à peindre l'étendard de Jeanne d'Arc. Plus tard, on rencontre encore à Bourges Henri Mellein, peintre-verrier, à qui Charles VII accorda des lettres patentes en 1430 ou 1431, auteur présumé d'un portrait du roi qui se trouvait dans une verrière de l'hôtel de Jacques Cœur, et l'enlumineur Jean Couart qui exécuta pour la reine de France Marie d'Anjou, vers 1454, les illustrations d'un livre d'Heures.

Ces divers artistes paraissent n'avoir été employés par les souverains que d'une manière occasionnelle. Mais Charles VII et Marie d'Anjou eurent aussi leurs peintres et enlumineurs en titre, successeurs plus ou moins immédiats de ce François d'Orléans qui était encore en charge à la mort de Charles VI (Voir t. III, I, p. 144).

Le premier peintre en titre de Charles VII dont les pièces d'archives nous apprennent l'existence (il est mentionné de 1448 à 1459) portait un nom indiquant une origine germanique, Conrad de Vulcop ou Valcop. Il avait un frère, appelé Henri, qui était peintre et enlumineur de la reine (mentionné de 1454 à 1458). Un autre peintre en titre du roi, que nous voyons apparaître un peu plus tard, fut Jacob de Littemont ou de Lichte-

mont, artiste que nous savons avoir été en rapports non seulement avec le souverain, mais avec le fameux financier Jacques Cœur. Le fait que les documents conservent pour le prénom de cet artiste la forme étrangère *Jacob* au lieu de la forme française *Jacques* donne à penser que ce nouveau peintre du roi, qui a travaillé pour la Cour au moins depuis 1451 jusqu'en 1469, pouvait être, de même que les frères Vulcop, originaire des régions sises au nord et à l'est de la France.



Fig. 469. — Peinture de la voûte de la chapelle dans l'hôtel de Jacques Cœur, à Bourges.
École française (Bourges, avant 1435).

Il serait infiniment intéressant de pouvoir apprécier par des productions authentiques le talent de ces peintres en titre, que leur situation officielle même atteste avoir été des gens de mérite. Nous n'avons malheureusement aucune donnée à cet égard. Mais nous possédons deux œuvres importantes datant de l'époque où travaillaient les Vulcop et Jacob de Lichtemont, et ces deux œuvres ont été exécutées et se trouvent encore aujourd'hui dans cette ville de Bourges qui fut toujours la résidence favorite de Charles VII. L'une d'elles est la peinture qui décore la voûte de la chapelle de l'hôtel de Jacques Cœur, représentant de grandes figures d'anges, vêtus de robes blanches, qui volent dans l'azur en tenant dans leurs mains des banderoles chargées d'inscriptions (fig. 469). L'autre consiste dans un vitrail de la chapelle de Jacques Cœur à la cathé-



Phot. Giraudon.

FIG. 470. — PORTRAITS DE LA FAMILLE DE JEAN JOUVENEL DES URSINS. École française (Paris, entre 1445 et 1449).
(Musée du Louvre.)

drale de Bourges, vitrail qui par l'ampleur de son style équivaut à un vrai tableau, nous montrant une *Annonciation* accompagnée des figures de *saint Jacques* et de *sainte Catherine*. Ces deux œuvres, qui ont entre elles de grandes affinités et pourraient bien être dues à l'inspiration d'un même artiste, sont forcément antérieures à la ruine de Jacques Cœur, c'est-à-dire à l'année 1453. Elles sont toutes deux du plus beau caractère et donnent une haute idée du niveau que l'art de la peinture avait su atteindre au cœur du royaume de France dans la première moitié du XVe siècle.

La peinture et la miniature a Paris. — Du temps des frères Vulcop, exactement de la période comprise entre 1445 et 1449, date un grand panneau, en forme de frise, mesurant 3m,50 de long sur 1m,63 de haut, qui représente Jean Jouvenel des Ursins, baron de Trainel et conseiller du roi, accompagné de sa femme, Michelle de Vitry, et de leurs onze enfants. Ce grand tableau, qui appartient au Musée du Louvre, ne saurait être mis en comparaison avec les Anges volant de la chapelle de Jacques Cœur. La composition y est nulle et les détails y sont traités avec une extrême sécheresse. Il n'en est pas moins important, d'abord à cause de sa date, qui peut être fixée avec certitude à quatre ans près, grâce aux inscriptions portées sur le panneau, puis parce qu'il est très probablement d'origine parisienne, ayant été, en effet, conservé de temps immémorial à Paris, dans une des chapelles de Notre-Dame.

Nous avons dit dans un précédent chapitre de cette *Histoire de l'Art* (tome III, I, p. 140) de quel vif éclat Paris avait brillé comme grand centre d'art jusqu'aux désastres qui coïncidèrent avec la fin du règne de Charles VI. Sous Charles VII cette prospérité était bien déchue. Si le roi de France, à partir de 1437, commença à revenir à Paris, ce ne fut plus qu'en passant; et l'absence de la cour se fit sentir très durement dans les ateliers de la capitale. Cependant, au début du règne, quand Paris était sous la domination des Anglais, on y entreprit encore des grands travaux de peintures. En 1424, on exécutait au cimetière des Innocents la fameuse *Danse macabre*, restée longtemps célèbre et dont une suite de gravures parisiennes de la fin du XVe siècle nous a gardé probablement le souvenir, plus ou moins rajeuni, quant aux costumes, d'après les variations de la mode. Il y eut surtout une branche de l'art du pinceau qui resta très vivace; ce fut la peinture des miniatures dans les manuscrits. Il se trouva plusieurs Mécènes pour encourager cette branche d'art : la vieille reine Isabeau de Bavière, qui ne devait mourir qu'en 1435 et aimait les riches manuscrits, et surtout le chef du parti anglais, le duc de Bedford, régent de France pour le roi Henri VI d'Angleterre, qui semble avoir été un bibliophile de goût raffiné Grâce à leurs commandes, de superbes livres furent entrepris, dont les miniatures, sans atteindre le niveau des œuvres

absolument supérieures, sont cependant de remarquables morceaux, d'un aspect très brillant, et très soignés dans les détails. Au premier rang de



Phot. Berthaud fr.

Fig. 471. — L'Adoration des Mages. Miniature du « Bréviaire de Salisbury ». École française (Paris, entre 1432 et 1435).

(Bibl. Nat., ms. latin 17294.)

ces manuscrits se placent, avec un *Psautier du roi Henri VI*, exécuté vers 1426 (British Museum, Cotton ms. Domitian A. XVIII), deux magni-

fiques volumes faits pour le duc de Bedford : son *Livre d'Heures* ou *Bedford Missal*, qui était terminé avant 1430 (British Museum, Addit. ms. 18850) et son *Bréviaire* connu sous le nom de *Bréviaire de Salisbury* (Bibl. Nationale, ms. latin 17294). Ce dernier manuscrit devait être en cours d'exécution au moment où le duc de Bedford mourut, en septembre 1435, et son illustration n'a pas été complétée, sans doute à cause de la mort du duc. Je citerai encore, parmi d'autres créations similaires, un très beau *Livre d'Heures*, conservé dans les collections de Windsor, qui présente beaucoup d'analogie avec le *Bedford Missal*, et une grande *Bible en français* de l'aspect le plus somptueux, mais malheureusement, elle aussi, inachevée (Bibl. Nationale, ms. français 20065-66).

Dans les manuscrits de ce groupe parisien, dont les plus riches spécimens sont contemporains de l'époque de Jeanne d'Arc, la plupart des miniatures sont encore tout à fait imbues des doctrines qui s'étaient épanouies à la fin de la vie du duc Jean de Berry et qui avaient été portées au suprême degré par Pol de Limbourg et ses frères (voir ci-dessus, t. III, I, p. 166-168). Leurs auteurs, disciples ou du moins imitateurs des grands miniaturistes du début du xve siècle, étaient toujours en pleine activité de production en 1439, époque de la mort de l'évêque de Paris Jacques du Châtelier, comme le prouve un *Missel* commencé pour ce prélat et terminé après son décès pour son successeur (Bibl. de l'Arsenal, ms. n° 621). Ils continuèrent même à travailler sensiblement au delà de ce terme. Seulement, les événements politiques avaient changé leur clientèle, et, après avoir jadis servi le duc de Bedford, chef des Anglais, c'est pour un des plus vaillants adversaires de ceux-ci, le célèbre Dunois, qu'ils illustrèrent un des plus jolis volumes sortis de leurs ateliers (*Heures de Dunois*, appartenant à M. H. Yates Thompson). Certains indices laissent soupçonner qu'un de ces artistes parisiens devait être Jean Haincelin, employé par le duc d'Orléans entre 1448 et 1450 et qui se rattachait vraisemblablement par des liens étroits à cet Haincelin de Haguenau, que nous avons trouvé à Paris au commencement du xve siècle.

Ateliers de l'Ouest de la France. — Si les traditions de l'école des grands miniaturistes du duc Jean de Berry ont longtemps persisté à Paris, elles ont eu également leur écho, sous Charles VII, dans l'Ouest de la France. Là, travaillant principalement pour l'Anjou, et aussi pour le Poitou et pour la Bretagne, a fleuri un maître miniaturiste extrêmement remarquable, au talent inégal, parfois même presque grossier, mais doué d'un véritable tempérament d'artiste puissant et hardi. Ce maître, qui nous apparaît dans les manuscrits enluminés comme un chef d'atelier secondé par plusieurs collaborateurs, a subi, plus ou moins directement, l'influence de Pol de Limbourg et de ses frères. Il lui est

même arrivé de copier des dispositions ou des figures créés par ceux-ci. Néanmoins, il a son originalité propre très accentuée et dans certaines miniatures, où il a donné à ses personnages des proportions beaucoup plus fortes que celles qui sont habituelles en pareil genre d'ouvrages, il a su imprimer à ses compositions un caractère dramatique d'une extrême énergie. Un des volumes auxquels il a coopéré est intéressant par son illustre provenance; c'est un livre d'heures fait pour un des ducs d'Anjou, le père ou le frère du roi René (Bibl. Nat., ms. latin 1156 A). Mais les œuvres capitales du maître se trouvent dans trois autres livres d'heures, tous trois magnifiques : les *Heures à l'usage d'Angers* de l'ancienne collection Hamilton, appartenant aujourd'hui à M. Martin Le Roy, à Paris; les *Heures* dites *d'Isabelle Stuart, duchesse de Bretagne* (Cambridge, Fitz William Museum, n° 62), et surtout, joyau de la série, les superbes *Grandes Heures de Rohan*, de la Bibliothèque Nationale de Paris (ms. latin 9471).



Phot. Berthaud fr.

FIG. 472. — Le maître des « Grandes Heures de Rohan ». L'Annonciation.
(Bibl. Nat., ms. latin 9471.)

Pour l'époque, et dans les régions où a travaillé le maître en question, les documents mentionnent Robin de l'Isle, peintre d'Angers en 1421, Adam Dumont et Jean Miffault, enlumineurs à Angers en 1457, et citent plus fréquemment un autre enlumineur de la même ville, Adenet ou Adamet Lescuyer, désigné généralement sous le nom d'Adenet d'Angers. Ce dernier devait être un homme de valeur, car on le trouve, en 1457, devenu enlumineur en titre d'une princesse amie des arts, la reine Jeanne de Laval, seconde femme du roi René. Nous n'avons par malheur aucun indice qui permette de dire si l'un ou l'autre de ces artistes peut être identifié avec le remarquable peintre des *Grandes Heures de Rohan*.

Les Peintres du bon roi René. — A dater de 1434, le duché d'Anjou, dont Angers était la capitale, avait passé aux mains du futur « bon roi René », qui s'intitula roi de Jérusalem et de Sicile comme prétendant au trône de Naples. Nul n'ignore que, jusqu'à sa mort survenue en 1480, le roi René fut un très grand protecteur des arts. A la fin du xve siècle, un secrétaire de Louis XI, Jean Robertet, citait comme artistes éminents, avec Roger Van der Weyden et le Pérugin, « les peintres du feu roi de Sicile ». Suivant la tradition, qui semble avoir effectivement quelque chose de fondé, René aurait lui-même manié le pinceau. D'après des observations qui me sont personnelles, il ne serait peut-être pas trop téméraire de croire qu'une miniature, d'ailleurs bien médiocre, représentant un *Dieu de Pitié*, et qui a été insérée dans un des livres d'heures du « bon roi » (British Museum, ms. Egerton 1070, f° 110), est une œuvre de René, exécutée par lui, en 1435 ou 1436, alors qu'il était retenu prisonnier par les Bourguignons.



Fig. 473. — Le Maître du « Cœur d'amour épris ». Le roi René couché et l'allégorie du Cœur.
(Bibl. impériale de Vienne, ms. n° 2597.)

Quoi qu'il en soit, les documents ont livré les noms de quelques-uns des « peintres du roi de Sicile », je veux dire des peintres qui servirent le roi René. Le premier rang parmi eux revient à un artiste dont le nom est écrit de beaucoup de manières : Barthélemy de Eilz, de Cils ou de Ecle, mais qui est le plus souvent nommé Barthélemy de Clerc. Le roi René avait une affection toute particulière pour ce Barthélemy. Non seulement il avait fait de lui, antérieurement à 1449, son peintre en titre et valet de chambre, non seulement il l'avait gratifié d'offices rémunérateurs, mais encore il l'emmenait avec lui dans ses voyages et voulait que le maître eût son atelier tout près de son propre appartement dans ses diverses demeures royales. Barthélemy de Clerc mourut un peu avant le 28 mars 1476, paraissant avoir donné des preuves de son activité jusque vers ses derniers jours. Peut-être, ce qui nous éclairerait sur une période plus ancienne de sa vie, est-il le même artiste qu'un « Berthelmi, le paintre », mentionné en 1440 dans un compte du duc de Bourgogne Philippe le Bon.

Ajoutons que des documents rédigés en Provence donneraient, paraît-il, au nom de Barthélemy une forme d'apparence flamande : Barthélemy Deick.

Le roi René employa encore comme peintres, sans vouloir les énumérer tous ici, Jeannot le Flamand, cité dans une lettre de 1448, « maître Geffelin », d'Angers, et Coppin Delft. Ce dernier travailla en Anjou et en Touraine. De 1459 à 1477, il mit plusieurs fois son pinceau au service de René; puis, après la mort du « bon roi », il se chargea, par marché passé



Fig. 474. — Le Maître du « Cœur d'amour épris ». Le lever du soleil.
(Bibl. impériale de Vienne, ms. n° 2597.)

à Angers, en 1482, d'exécuter des peintures dans la collégiale de Saint-Martin à Tours. En 1488, on le retrouve à Angers, toujours vaillant à la besogne. Quant à Geffelin, en relation avec le roi René dès 1450 ou 1451, sa réputation fut assez grande pour qu'au début du xvie siècle on continuât à le compter, en même temps que Barthélemy et Coppin Delft, parmi les meilleurs peintres de son époque.

Vers la fin de la vie du roi René (1476-1480), apparaissent dans ses comptes deux autres peintres en titre, successeurs de Barthélemy : Pierre Garnier, dit Préfichault, dont la carrière paraît s'être prolongée ensuite à Angers jusqu'en 1527, et Victor Haller ou Hailler.

A côté des peintres, des enlumineurs sont mentionnés par des documents. Certains d'entre eux, Thomas de Bassigny (1455), Berthault Le Bègue (1471), paraissent n'avoir été que de simples décorateurs de

livres. Il en est de même pour Guilhem Porchier, qui a travaillé en 1479 à un exemplaire de cet ouvrage du *Cœur d'amour épris*, dont nous parlerons un peu plus bas, mais que les documents nous montrent exécutant seulement dans ce volume la portion secondaire, dans le labeur, des lettrines et vignettes.

C'étaient, bien au contraire, des miniatures proprement dites que peignait Georges Truber. Celui-ci, enlumineur en titre et valet de chambre du roi René, resta dans les bonnes grâces de son maître au moins depuis 1469 jusqu'en 1480. Il est possible qu'il ait ensuite poursuivi sa carrière auprès du petit-fils du roi, le duc de Lorraine René II.

D'aucun de ces peintres ou enlumineurs, nous n'avons de productions indubitables. Mais une longue étude des manuscrits m'a révélé qu'il avait certainement vécu dans l'entourage du roi René un peintre miniaturiste infiniment séduisant et se montrant dans certains cas vraiment artiste de premier ordre. Les chefs-d'œuvre de ce maître, en fait de miniatures illustrant des volumes, se trouvent à la Bibliothèque impériale de Vienne (mss n°s 2597 et 2617), dans un exemplaire d'une des productions littéraires du roi René, intitulée *le Cœur d'amour épris*, et dans un manuscrit de *la Théséide*, traduite en français d'après Boccace. On peut en rapprocher deux ou trois autres miniatures, et en particulier une très intéressante effigie du roi René, à la fleur de l'âge et portant une longue barbe, qui a été ajoutée après coup à un des livres de prières du roi (Bibl. Nat., ms. latin 1156 A). J'estime qu'on doit encore attribuer à la même main une série d'esquisses à la plume, légèrement rehaussées d'aquarelles, d'une exécution assez sommaire, mais absolument supérieures pour l'entente de la composition, qui accompagnent la minute d'un traité du roi René sur *les Tournois* (Bibl. Nat., ms. français 2695).

Le maître du *Cœur d'amour épris* mérite surtout l'éloge par le charme du sentiment poétique et souvent l'exquise fantaisie qu'il sait donner à ses créations. Les manuscrits de Vienne renferment de lui des pages hors pair, et nul peut-être, parmi tous les artistes du XVe siècle, sans distinction d'écoles, n'a su aussi bien rendre l'effet d'un radieux lever de soleil sur une verdoyante campagne.

Quel était cet artiste, si digne de servir un amateur aussi éclairé que le bon roi René? J'ai des raisons de penser qu'il n'était autre que ce Barthélemy de Clerc, nommé un peu plus haut, et pour qui le bon roi témoignait tant de prédilection. Cependant je n'oserais aucunement me prononcer encore d'une façon formelle à cet égard.

LES PEINTRES D'AVIGNON. — Le roi René, en dehors de ses prétentions sur le royaume de Sicile, était à la fois duc d'Anjou et comte de Provence. Habitant alternativement ces deux provinces, il établit, par ses dépla-

cements, comme un trait d'union entre l'Ouest et le Sud-Est de la France. Dans la vallée du Rhône, il employa en 1448 un peintre d'Aix-



Phot. Berthaud fr.

Fig. 475. — Dessin colorié du livre des « Tournois du roi René ».

(Bibl. Nat., ms. français 2695.)

en-Provence nommé Jean Chapuis. Mais ce fut surtout à Avignon, où il possédait un hôtel, qu'il put se trouver en contact avec tout un groupe d'artistes.

J'ai déjà indiqué d'un mot que, par suite des circonstances politiques, Avignon fut, au xve siècle, un centre, ou plus exactement peut-être un

grand marché d'art, vers lequel vinrent converger des maîtres, dont quelques-uns arrivèrent de fort loin, même de l'Alsace, de l'Allemagne et des Pays-Bas.

Au début du règne de Charles VII, le plus important des peintres d'Avignon paraît avoir été Bertrand de La Barre, que Charles VII lui-même fit travailler quand il n'était encore que Dauphin. Bertrand de La Barre semble avoir été à la fois peintre et sculpteur, et il s'intitulait « homme d'armes du pape », titre qui dérivait peut-être d'une charge de cour donnée comme récompense de son talent. Bertrand de La Barre fut la tige d'une dynastie de peintres qui se perpétua jusqu'au XVIe siècle par son neveu Pierre de La Barre (en pleine production en 1480) et son petit-neveu, Jean de La Barre, marié à la fille du célèbre sculpteur italien Laurana (1456-1514).



Fig. 476. — La Vierge. École française (Région d'Avignon). (Collection Durrieu.)

Une autre lignée de peintres fut celle des Dumbet. Le premier, Guillaume, était arrivé à Avignon de Cuivry, au diocèse de Chalon-sur-Saône en Bourgogne. Trois de ses fils, Albéric ou Aubry (1459-1463), Jacques (1451-1481) et Jean (1451-1482), s'adonnèrent à l'art du pinceau, et il maria sa fille à un autre peintre, Arnold de Catz, lequel était venu depuis Utrecht se fixer à Avignon.

Grâce aux savantes recherches de l'abbé Requin, on connaît encore comme ayant exécuté des tableaux et des retables, et pour ne citer que quelques noms, Thomas Grabusset, originaire d'Avignon même (1450-1476), Arnaud ou Armand Tavernerie (1455-1481) et Enguerrand Charonton, né dans le diocèse de Laon.

Ce dernier était déjà installé à Avignon en 1447 et y a travaillé au moins jusqu'en 1461. En 1452, il reçut de la famille Cadart la commande d'une *Vierge de Miséricorde* qu'il exécuta en collaboration avec un autre peintre nommé Pierre Villate. En 1453, on le chargea de peindre, pour orner un autel de la Chartreuse de Villeneuve-les-Avignon, un grand tableau du *Triomphe de la Vierge*, contenant un grand nombre de figures, qui était achevé et mis en place en septembre 1454. Une rare bonne fortune nous a conservé ces deux créations. La *Vierge de Miséricorde* des

Cadart est au Musée Condé, à Chantilly; le *Triomphe de la Vierge* se voit à l'hospice de Villeneuve-les-Avignon. Ce sont deux œuvres très précieuses et caractéristiques, qui nous montrent dans leur auteur un artiste de grande valeur et très appliqué à suivre les programmes, souvent touffus, que ses clients lui imposaient.

Pour la *Vierge de Miséricorde*, aujourd'hui à Chantilly, Enguerrand Charonton a eu comme collaborateur Pierre Villatte, dit Malebouche, venu à Avignon du diocèse de Limoges. Il est malheureusement impossible de déterminer quelle part revient à Villatte personnellement dans l'œuvre commune. Mais ce que nous savons par les documents, c'est que Pierre Villatte fut un artiste très recherché, à qui l'on demanda de nom-



Phot. Giraudon.

Fig. 477. — La Vierge de Miséricorde de la famille Cadart, par Enguerrand Charonton et Pierre Villatte (1452).

(Musée Condé, à Chantilly.)

breux grands tableaux, et qui a travaillé pendant peut-être un demi-siècle. On le voit, en effet, sur la brèche au moins depuis 1452 jusqu'en 1497, et ce n'est même qu'en 1505 que l'on constate d'une manière certaine qu'il était mort.

Nous nous trouvons sur un terrain plus solide avec Nicolas Froment, du diocèse d'Uzès (1461-1479). De celui-ci, en effet, nous possédons deux œuvres certaines, consistant en deux triptyques. L'un de ces triptyques, signé et daté de 1461, se trouve au Musée des Offices, à Florence. Sa partie centrale représente la *Résurrection de Lazare*. Le second est le magnifique triptyque du *Buisson ardent* de la cathédrale d'Aix, exécuté par Froment pour le roi René, qui s'y est fait peindre sur un des volets, ayant en face de lui sa seconde femme, Jeanne de Laval. Le *Buisson ardent* a dû être terminé vers 1475-1476, époque où l'artiste a achevé de recevoir le prix stipulé pour son travail. Quinze ans environ séparent donc les dates des deux triptyques, et tandis que le premier est empreint d'un réalisme excessif et presque sauvage, le second, attestant de grands progrès réalisés, présente

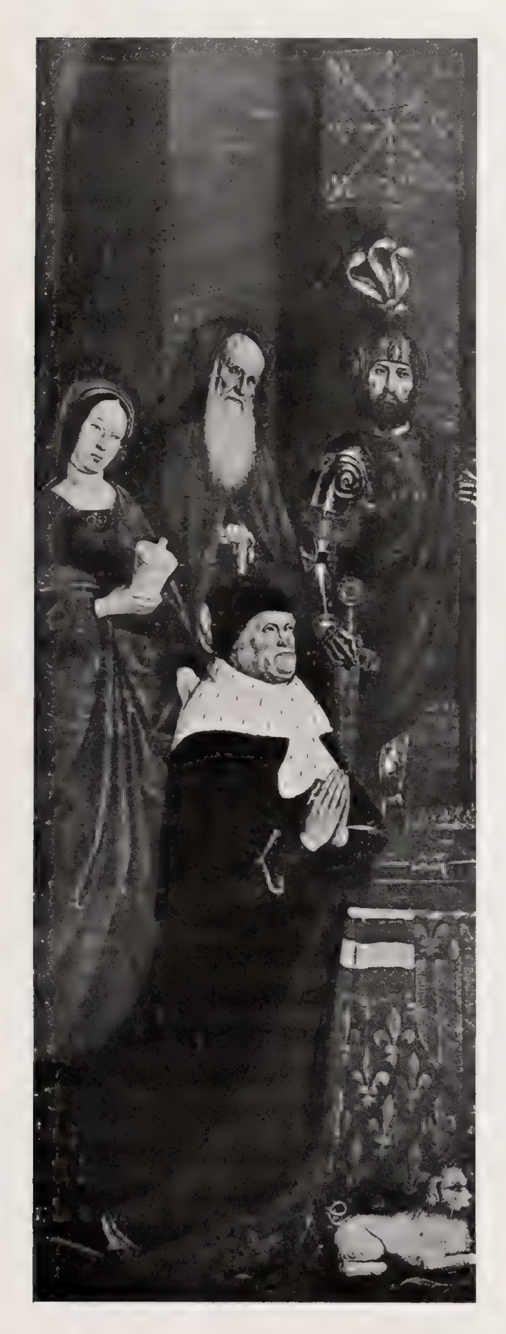
un caractère beaucoup plus ample et réellement digne d'un maître éminent. Nicolas Froment a encore travaillé pour le roi René en 1478-1479,



Phot. Em. Lévy.

Fig. 478. — Triptyque du Buisson ardent, par Nicolas Froment. Partie centrale. (Cathédrale d'Aix).

et, d'après la comparaison avec les volets du *Buisson ardent*, on peut lui attribuer avec grande vraisemblance un petit diptyque du Musée du Louvre contenant les portraits en buste du roi René et de Jeanne de





Phot. Em. Lévy.

Fig. 479. — Volets du Buisson ardent, par Nicolas Froment. (Cathédrale d'Aix.)

Laval, qui est un don du roi René à un de ses plus fidèles serviteurs, Jean de Matheron.

En dehors des peintures qui viennent d'être signalées, il existe plusieurs autres tableaux du xve siècle qui ont des attaches avec la même

région. Au premier rang de ceux-ci se placent une admirable *Pietà*, d'un sentiment poignant, qui a passé de l'hospice de Villeneuve-les-Avignon au Musée du Louvre, et une belle et grande figure de *saint Siffrein*, conservée à Aix-en-Provence, qui a figuré à l'Exposition des Primitifs français, en 1904, sous le N° 76 et pourrait bien être de Nicolas Froment. A la même exposition se trouvaient aussi, appartenant toujours au même groupe, un petit panneau peint des deux côtés, montrant un *buste de la Vierge* et au revers une *Sainte Face* (N° 55 du catalogue) et plusieurs tableaux du Musée Calvet, d'Avignon (Nos 70, 85, 87), dont l'un, peint également sur ses deux faces, réunit, comme sujets, une *Annonciation* et un *Saint Michel*, tandis que deux autres représentent *le Bienheureux Pierre de Luxembourg* et *l'Enfant Jésus adoré par un chevalier et par un évêque*. De la même région vient encore l'important *Retable de Boulbon* entré au Louvre grâce au désintéressement de notre regretté collaborateur et ami Henri Bouchot.

Ces tableaux ont exercé fortement la critique. On a même été jusqu'à mettre en avant, par une plaisante méprise, pour lui attribuer le *Retable de Boulbon*, un prétendu Chugoinot qui semble bien ne relever que de la pure fantaisie. L'Espagne est intervenue aussi dans le débat. M. Sanpere y Miquel a réclamé la *Pietà* de Villeneuve-les-Avignon pour le peintre catalan Bartolomé Bermejo; et l'on a fait remarquer à ce propos que le roi René a certainement employé vers 1476, dans l'hôtel qu'il possédait à Avignon, des peintres d'origine espagnole.

Pour trancher ces problèmes d'identification, il faut attendre que la découverte de nouveaux documents vienne fournir des éléments d'information qui manquent encore.

Pour la même raison, nous ne proposerons aucune conclusion formelle à l'égard d'un autre très beau tableau, une *Annonciation*, conservé dans l'église de la Madeleine d'Aix. Nous nous permettrons toutefois d'indiquer que, suivant nous, l'auteur inconnu de cette œuvre remarquable pourrait bien ne pas appartenir à la Provence mais se rattacher plutôt aux ateliers de Bourges ou de l'Ouest de la France. Cette hypothèse nous est suggérée par une minutieuse étude des détails de la peinture en question; et elle se trouve, en elle-même, très admissible, si l'on songe à la facilité avec laquelle les artistes se déplaçaient à travers la France au temps du roi René.

Lyon, la Savoie et la région des Alpes. — En remontant la vallée du Rhône au nord d'Avignon, nous rencontrons une grande et riche ville, Lyon, qui, d'après les documents, eut comme Avignon de nombreux peintres et miniaturistes. Malheureusement leurs œuvres sont ignorées. Disons, à ce propos, que le même cas se présente pour plusieurs cités de France, par exemple pour Troyes en Champagne.

Plus à l'Est, s'étendaient les domaines de la maison de Savoie, dont les princes étaient tout à fait français de goûts et de relations. Les ducs de Savoie ont fait exécuter au xve siècle, soit des peintures décorant des édifices, soit des tableaux, soit des miniatures de manuscrits. Parmi ces



Fig. 480. — Saint Jean écrivant l'Apocalypse. École française (Savoie, entre 1458 et 1462). (Bibl. Nat., ms. latin 9473.)

dernières, je me bornerai à citer les importantes illustrations peintes de 1432 à 1435 par Jean Bapteur de Fribourg et Perronet Lami de Saint-Claude dans une *Apocalypse figurée*, aujourd'hui à l'Escurial, et les riches images d'un superbe *Livre d'Heures* fait entre 1458 et 1462 pour le duc Louis de Savoie (Bibl. Nationale, ms. latin 9173). Les pièces d'archives

nomment, de 1475 à 1477, Nicolas Robert comme ayant été peintre enlumineur du duc de Savoie.

Des ducs de Savoie, il convient de rapprocher, comme ayant partagé ou favorisé les mêmes tendances en matière d'art, plusieurs de leurs vassaux ou de leurs voisins immédiats, habitant la région des Alpes, et résidant dans cette région, non seulement sur le versant occidental de la chaîne alpestre, mais encore sur le revers oriental qui fait aujourd'hui partie du royaume d'Italie, tels que les comtes de Challant établis dans la vallée d'Aoste, et les marquis de Saluces. Dans les contrées où ont vécu ces divers princes ou seigneurs subsistent encore des peintures murales qui relèvent, soit pleinement, soit pour une plus ou moins grande part, des styles qui ont dominé dans les provinces soumises à la monarchie des Fleurs de Lys.

Parmi les plus remarquables de ces peintures, qui sont aussi les plus anciennes, nous citerons, avec les fresques à sujets sacrés du cloître d'Abondance dans la Haute-Savoie, les décorations du château de Fénis, près d'Aoste, et du château de Manta, dans le marquisat de Saluces. Le dernier de ces châteaux offre à l'étude des sujets profanes extrêmement intéressants, les *Neuf Preux*, les *Neuf Preuses*, et la *Fontaine de Jouvence*, où figurent de nombreux personnages. Traitées dans de grandes proportions, ces peintures de Manta, qui datent des environs des années 1415-1430, sont d'un caractère tout français. Grâce à elles, nous pouvons nous faire une idée de ce que devaient être les décorations picturales analogues que les documents mentionnent pour les palais et les demeures opulentes sises dans le royaume de France même, et qui ont totalement disparu.

C'est également le style purement français que l'on retrouve dans les peintures représentant des scènes de la vie populaire, boutiques de marchands, officine d'apothicaire, atelier d'armurier, etc., du château d'Issogne, ancienne propriété des Challant dans la vallée d'Aoste. Mais, avec ces peintures d'Issogne, nous sommes ramenés à une époque sensiblement plus récente qu'à Manta, les costumes des acteurs nous reportant seulement au règne de Louis XII.

L'art de la peinture a été également cultivé et a laissé un certain nombre de monuments, consistant principalement en retables d'églises composés de plusieurs panneaux, dans la partie la plus méridionale des Alpes qui descend, toujours sur les limites de la France et de l'Italie, jusqu'au rivage de la Méditerranée, et dans la région qui s'étend, de l'est à l'ouest, depuis Nice et Monaco jusqu'à Marseille. Là ont travaillé des artistes dont on connaît les noms, et parfois des œuvres certaines, artistes qui, par certains côtés, offrent des attaches avec le groupe des peintres d'Avignon, tandis qu'à d'autres égards ils touchent à l'Italie.

Parmi ces peintres du littoral de la Méditerranée, les deux plus remarquables furent vraisemblablement : pour la première moitié du xve siècle, Jean Miralhet ou Miralheti, de Montpellier, qui a partagé son temps entre Nice, Toulon et Marseille (1418-1457) ; et, pour une date plus récente de quelque cinquante ou soixante ans, Louis Bréa, de



Fig. 481. — La Procession de saint Grégoire. École française (Bourgogne). (Fresque de la cathédrale d'Autun.)

Nice, qui a joué un rôle important, non seulement dans sa ville natale, mais aussi à Gênes. Nice conserve des tableaux datés et signés de l'un et l'autre de ces deux maîtres (Retable de la *Mère de Miséricorde*, de Miralhet, dans l'église des Pénitents noirs ; beaux tableaux de Louis Bréa, dans l'église de Cimier) ; ceci sans parler de ce qui se trouve de l'autre côté de la frontière française actuelle.

La Bourgogne et le Nord de la France. — En restant toujours

dans l'Est de la France, nous avons encore la Bourgogne. Avec les ducs Philippe le Bon (1419-1467) et Charles le Téméraire (1467-1477), la Bourgogne fut de plus en plus étroitement unie à la Flandre et les rapprochements politiques eurent leur contre-coup dans le domaine des arts. Il existe une série de tableaux de premier ordre qui viennent de la Bourgogne, tels que la *Vierge au donateur* contenant le portrait du chancelier Rollin, au Louvre, l'*Annonciation*, passée de Dijon au Musée de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg, etc.; ou même qui s'y trouvent encore, comme le fameux triptyque du *Jugement dernier* de l'Hôtel-Dieu de Beaune; et il se présente ce fait significatif que ces œuvres ont été réclamées à juste titre pour des maîtres de la pure école flamande, à commencer par Van Eyck et Roger Van der Weyden. Bien des traits caractéristiques de l'école flamande apparaissent encore dans le triptyque de l'église d'Ambierle, exécuté pour Michel de Chaugy, et dans les admirables fragments de fresques, malheureusement très mutilés, de l'église Notre-Dame de Dijon. Nous connaissons aussi, par les documents, les noms de quelques artistes qui ont travaillé en Bourgogne dans la première moitié du xve siècle et nous constatons que plusieurs d'entre eux étaient étrangers à la province. Le peintre Henri Bellechose, déjà mentionné par nous (tome III, I, p. 148), qui a vécu à Dijon au moins jusqu'en 1440, et Jean de Pestivien, enlumineur en titre du duc de Bourgogne, résidant également à Dijon à la même époque, étaient originaires, le premier du Brabant, et le second de Paris. C'était de Langres en Champagne que sortait un autre peintre de Dijon, Jean Changenest, lequel, d'ailleurs, a quitté Dijon au bout d'un certain temps pour transporter son atelier à Avignon.

Cependant il y a quelques peintres du xve siècle qui ne paraissent pas avoir été connus en dehors de la Bourgogne. Le plus important de ceux-ci a peut-être été Jean de Maisoncelles, auteur d'une *Danse des Morts* peinte en 1436 à la Sainte-Chapelle de Dijon et d'un grand tableau, placé à la Chartreuse de Champmol, qui contenait un portrait de Philippe le Bon. Ces œuvres sont perdues; mais nous pouvons citer, croyons-nous, comme monument d'art appartenant plus particulièrement en propre à la Bourgogne, les restes d'une peinture murale, représentant la *Procession de saint Grégoire*, qui se trouve dans une chapelle de la cathédrale d'Autun.

S'il est malaisé de faire le départ, pour la Bourgogne, entre ce qui est autochtone et ce qui doit être restitué à l'école flamande, à plus forte raison la difficulté existe-t-elle pour les pays du Nord de la France actuelle qui, au xve siècle, étaient sous la domination des ducs de Bourgogne, comme l'Artois et une partie de la Flandre et du Hainaut. L'observation peut s'étendre même à la région de la Picardie, celle-ci toujours bien française, mais en relations très étroites avec les contrées plus septentrionales. Où s'arrête la zone flamande, où commence la zone

française dans l'histoire de la peinture? Question que les critiques ont été tentés, suivant leur nationalité, de résoudre dans des sens différents. On pourrait peut-être considérer comme Français des artistes qui ont travaillé à Hesdin en Artois, au service des ducs de Bourgogne, Colard Le Voleur (1420-1453), fils d'un autre peintre Jean Le Voleur, employé antérieurement par le duc Jean sans Peur, et Hue de Boulogne (1419-1450), peintre en titre du duc Philippe le Bon, appartenant à une vieille famille d'artistes. Divers musées possèdent des peintures qui doivent provenir de la région discutée. Tel serait le cas pour le *Miracle de la Sainte Croix* qui appartient au Louvre. D'après M. Camille Benoit, ce tableau devrait être considéré comme un type représentatif d'une école locale ayant fleuri principalement à Valenciennes; et il a été placé au Louvre dans la salle réservée à l'ancienne école française. Cette question de détermination, en quelque sorte géographique, n'a du reste qu'une importance théorique. Ce qui est vrai, c'est qu'il y a parfois des ressemblances très accentuées entre des œuvres incontestablement flamandes et d'autres œuvres exécutées sûrement dans des régions françaises. Mais ces ressemblances s'expliquent aisément, comme nous l'avons déjà indiqué, par l'influence des mêmes courants de mode, que bien des causes diverses, à commencer par les pérégrinations des artistes eux-mêmes, ont pu très aisément transporter des domaines septentrionaux de la Maison de Bourgogne dans les États du roi de France.

Jean Foucquet. — Le 22 juillet 1461, Charles VII mourait à Bourges. On s'occupa aussitôt d'exécuter une effigie du roi défunt qui, suivant la tradition de la cour de France, devait figurer dans la cérémonie solennelle de ses obsèques. Le peintre en titre du roi, Jacob de Lichtemont, moula à cette intention le visage du cadavre. Mais il fallait mettre le moulage en couleurs et lui donner les apparences de la vie. Pour remplir cette besogne, on envoya un émissaire chercher à Paris, où l'on pensait qu'il devait se trouver, un autre peintre. Celui-ci s'appelait Jean Foucquet.

Jean Foucquet est le grand nom de l'histoire de la peinture française au xv[e] siècle, l'artiste qui domine ses contemporains, et aussi ses successeurs de la génération suivante, par la maîtrise du talent. Sa réputation s'est prolongée jusqu'en plein xvi[e] siècle, non seulement en France, mais même en Italie.

On pourra trouver tous les témoignages qui nous ont été conservés relativement à Jean Foucquet, énumérés et soumis à un examen critique, dans mon volume in-folio sur *Les Antiquités Judaïques et le peintre Jean Foucquet*. Ce que nous savons d'absolument certain sur ce maître se résume dans les quelques traits suivants.

Jean Foucquet était natif de Tours. Entre 1443 et 1447 il alla en Italie et exécuta à Rome un portrait du pape Eugène IV, peint sur toile, dont Vasari a encore parlé au xvie siècle. En 1461, Jean Foucquet était rentré en France, et vers l'époque de la mort de Charles VII il a dû résider à Paris. Toutefois, c'est à Tours qu'il habita ordinairement. En 1475, au



Phot. Berthaud fr.

Fig. 482. — Combat de Judas Macchabée contre Bacchidès, par Jean Foucquet. Miniature des « Antiquités Judaïques ».
(Bibl. Nat., ms. français 247.)

plus tard, le roi Louis XI, qui, dès 1469, avait employé Foucquet, fit du maître son peintre en titre. La duchesse douairière d'Orléans et Jacques d'Armagnac, duc de Nemours, un des plus grands bibliophiles du xve siècle, recoururent aussi au talent de Jean Foucquet. En 1477, le maître était encore en vie, à Tours. Mais, en novembre 1481, il était mort, laissant deux fils, Louis et François Foucquet, qui suivirent la carrière paternelle.

Des Italiens contemporains de Foucquet, parmi lesquels un artiste célèbre, Antonio Averulino, dit Filarete, nous attestent l'admiration



Phot. Berthaud fr.

Fig. 483. — Louis XI présidant un chapitre de l'Ordre de Saint-Michel, par Jean Foucquet.

(Bibl. Nat., ms. français 19819.)

qu'excitèrent certaines grandes œuvres de Foucquet : son portrait du pape Eugène IV, qui resta à Rome, et des peintures qu'on voyait de lui

dans une église de Tours. Un de ces Italiens qui vécurent à la même époque que le maître tourangeau, Francesco Florio, déclarait que Jean



Phot Giraudon.

Fig. 484. — Nativité de saint Jean Baptiste, par Jean Foucquet.
Miniature des « Heures d'Étienne Chevalier ».
(Musée Condé, à Chantilly.)

Foucquet dépassait tous les peintres de son temps et même les anciens, y compris Apelle, et le comparait à Prométhée pour la manière dont

il savait imprimer à ses créations une prodigieuse expression de vie.

Ces morceaux tant vantés ont, malheureusement, disparu depuis longtemps. En fait d'œuvres formellement authentiquées de Jean Foucquet, nous n'avons qu'une série de quatorze miniatures, d'ailleurs très importantes comme dimensions et ampleur de sujets, peintes pour Jacques d'Armagnac, duc de Nemours (qui fut décapité en 1477), dans un exemplaire des *Antiquités Judaïques* de Josèphe (Bibl. Nat., ms. français 247). Il y a encore, en faveur d'une attribution au maître de Tours, un commencement de preuve par écrit pour une miniature représentant *Louis XI présidant un chapitre de l'Ordre de Saint-Michel*, placée en tête d'un manuscrit des *Statuts* de l'Ordre exécuté pour Louis XI entre 1469 et 1472 (Bibl. Nat., ms. français 19 819). En prenant pour point de départ les types authentiques offerts par les miniatures du *Josèphe*, on a pu restituer à Foucquet, d'une manière indiscutable, un certain nombre d'autres pages peintes dans des livres. Au premier rang de celles-ci se place une suite très célèbre de quarante-quatre fragments des *Heures de Maître Étienne Chevalier*, manuscrit mutilé depuis le XVIII[e] siècle, dont quarante feuillets sont à Chantilly au Musée Condé, un autre à la Bibliothèque Nationale, deux au Musée du Louvre, et un dernier enfin au British Museum. Quelques miniatures du maître se trouvent aussi, mêlées généralement à des images dues à des artistes différents, dans les *Heures de la dame de Baudricourt* (collection Durrieu) et dans trois autres livres d'heures (l'un exposé par le colonel Holford au Burlington Club, en 1908; les deux autres conservés à la Bibliothèque royale de la Haye). Peut-être y en aurait-il encore une à la Bibliothèque Mazarine (dans les *Heures de Charles de France*, ms. n° 473) et deux ou trois dans la collection Yates Thompson (pages détachées d'une *Histoire ancienne*). En tout cas, il faut sans hésiter inscrire sur cette liste deux superbes manuscrits qui ont été illustrés certainement dans l'atelier de Jean Foucquet, et en grande partie de sa main



FIG. 485. — La Dame de Baudricourt priant la Vierge.
Miniature des « Heures de Baudricourt »
(Collection Durrieu.)

même, le magnifique *Boccace* de Munich exécuté vers 1459, non pas comme on l'a cru longtemps pour Étienne Chevalier, mais pour un financier de l'entourage de Charles VII, maître Laurens Gyrard, et les *Grandes Chroniques* de la Bibliothèque Nationale (ms. français 6465).

Toujours en prenant pour point de comparaison les miniatures du *Josèphe*, on s'est efforcé de retrouver également quelques-unes des peintures de grande proportion que le maître avait exécutées. Ici la question est beaucoup plus délicate. J'estime néanmoins que l'on peut attribuer avec les plus grandes chances de certitude à Jean Foucquet les deux portraits du roi *Charles VII* et du chancelier *Guillaume Jouvenel des Ursins*, qui sont au Louvre, et la superbe peinture, passée de la collection Brentano au Musée de Berlin, qui représente *Étienne Chevalier* en prière sous la protection de son saint patron. Cette peinture provient d'un diptyque placé jadis au-dessus de la sépulture d'Étienne Chevalier dans l'église Notre-Dame de Melun. Une *Vierge assise*, tenant l'Enfant Jésus et entourée d'anges, conservée au Musée d'Anvers, parait être l'autre moitié de ce diptyque; et, pour cette raison, l'a-t-on également donnée à Jean Foucquet. Mais cette attribution me semble, je l'avoue, très sujette à caution, et il ne faut pas oublier qu'au XVe siècle, les documents en font foi, on ne répugnait nullement à associer, dans un même tableau d'église ou d'oratoire, des panneaux peints de mains différentes. On serait mieux fondé, suivant moi, à proposer de reconnaître la touche du maître dans des dessins légèrement rehaussés de couleurs, représentant des têtes en grandeur naturelle, faits évidemment d'après nature et d'une pénétrante expression de vie, tels qu'un portrait d'homme âgé, coiffé d'un chapeau, que M. Jean Guiffrey a découvert à Saint-Pétersbourg (Musée de l'Ermitage), et un autre portrait, récemment entré au Musée de Berlin, qui pourrait être une étude préparatoire pour le *Guillaume Jouvenel des Ursins* du Louvre.



Phot. Sauvanaud.

Fig. 486. — Portrait de Guillaume Jouvenel des Ursins, par Jean Foucquet.
(Musée du Louvre.)

Dans l'état actuel des choses, pour juger le talent de Jean Foucquet,

le plus sûr est de se borner à interroger exclusivement les miniatures. Ce qui frappe avant tout, dans ces pages du maître de Tours, c'est l'art consommé de la composition. Foucquet excelle à grouper ses personnages, à réunir et à faire évoluer de grandes masses d'hommes sans jamais tomber dans la confusion. Il est, à cet égard, un peintre de batailles tout à fait remarquable. A côté des qualités de composition, on admire encore chez lui la vérité des figures en même temps que la parfaite aisance et la variété des poses. Chaque personnage a son caractère



Fig. 487. — Les Indigènes de Tabropane. École française (règne de Charles VII).

propre, chaque visage son expression individuelle, toujours juste et rendue avec une étonnante finesse. Son *Louis XI présidant un chapitre de Saint-Michel* en tête du manuscrit des *Statuts* de l'Ordre, et un *Charles VII tenant un lit de justice* qui forme le frontispice du *Boccace* de Munich, sont l'un et l'autre de merveilleux tableaux d'histoire. Mais ce qui donne peut-être la plus haute idée du génie de Foucquet, ce sont les paysages dans lesquels il place ses scènes. L'esprit d'observation et le plus subtil sentiment des valeurs de tons y dominent. Comme l'a dit M. Paul Leprieur, « c'est une fenêtre qui s'ouvre sur la nature ; un air véritable, une vraie lumière y baignent les êtres et les choses ». Foucquet est encore un peintre délicieux de la vie intime. Avec quel charme et quelle simplicité il nous montre une grande dame occupée à prier ! Nul surtout ne sait mieux que lui faire revivre à nos yeux les classes moyennes ou populaires de la société française du XV[e] siècle. Sous prétexte de nous

montrer la *Nativité de saint Jean-Baptiste*, par exemple, dans les *Heures d'Étienne Chevalier*, il nous introduit dans la chambre d'une accouchée de son temps, entourée de ses commères, créant ainsi un ravissant petit tableau de genre.

Comment s'était formé un pareil artiste? Les documents nous apprennent que Jean Foucquet a été jusqu'à Rome; et dans ses miniatures on rencontre des souvenirs indéniables de ce voyage en Italie. Chez lui, bien des détails se présentent sous une forme italienne. Son *Calvaire* des *Heures d'Étienne Chevalier* rappelle, pour les lignes générales de la composition, une fresque de Jacopo Avanzi de l'Oratoire de Saint-Georges à Padoue. Ailleurs on serait tenté de croire que Foucquet n'a pas oublié certaines peintures de Fra Angelico, maître que, d'après la concordance des dates, il a pu connaître personnellement. Cependant, si l'on analyse attentivement les œuvres de Foucquet les plus certaines, en les comparant avec les productions de ceux de ses prédécesseurs qui ont fleuri en France à l'aurore de son siècle, on arrive à cette impression que Foucquet est, sous bien des rapports, l'héritier et le continuateur des grands miniaturistes qui avaient travaillé pour le duc Jean de Berry. Bien plus, on peut citer toute une série de miniatures, en quelque sorte intermédiaires, retrouvées par nous dans divers manuscrits à Paris, Bruxelles, Genève, Vienne, etc. (par exemple la *Scène de la vie des indigènes de Tabropane*, reproduite ci-dessus), qui établissent une sorte de chaîne ininterrompue pouvant nous amener, par transitions successives, des miniatures des *Très Riches Heures du duc de Berry*, peintes avant 1417, jusqu'aux créations de Foucquet dans le *Josèphe*.

Les contemporains de Jean Foucquet. — Dans le temps où Jean Foucquet portait si haut la gloire de l'art français, d'autres artistes peignaient également soit des tableaux, soit des miniatures, pour la cour de France ou les personnages qui gravitaient autour d'elle. Un des plus célèbres d'entre eux fut Colin d'Amiens, qui demeurait à Paris et fut plusieurs fois employé par Louis XI, au moins depuis 1464 jusqu'en 1474. Une curieuse lettre émanée de l'entourage de Louis XI donnerait à penser que Colin d'Amiens était un portraitiste à tendances naturalistes, dont le pinceau trop implacable était redouté des modèles au physique peu avantageux. Le caractère naturaliste se trouve très marqué dans deux peintures que l'on a d'abord attribuées à Jean Foucquet, mais qu'il faut certainement retirer au maître de Tours. Il s'agit d'un portrait d'homme de la Galerie Lichtenstein à Vienne, portant une date difficile à déchiffrer (1456, 1470 ou 1476), et de l'*Homme au verre de vin*, d'une si admirable puissance d'exécution, qui est venu au Louvre de la collection Wilczeck. On a prononcé le nom de Colin d'Amiens à propos de ces

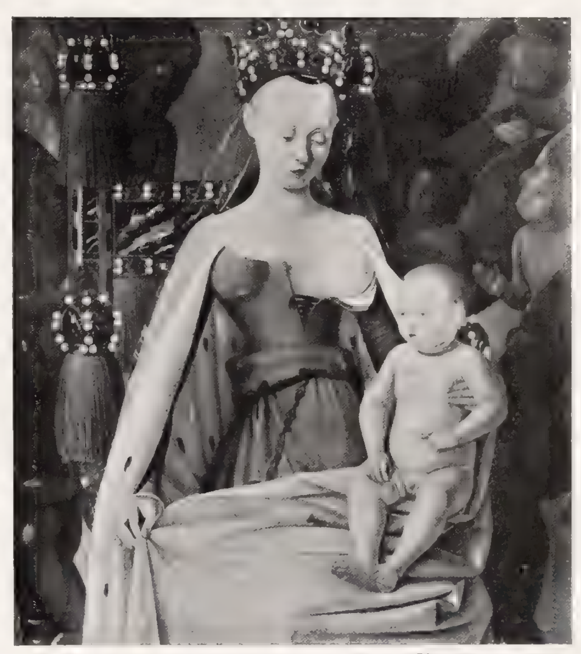


ÉCOLE FRANCAISE (milieu du XVᵉ s.) _ L'HOMME AU VERRE DE VIN
(Musée du Louvre)

Librairie Armand Colin Paris

portraits. Mais voici qu'une hypothèse toute nouvelle tendrait à enlever à la France la paternité de ces deux œuvres maîtresses pour les restituer à un artiste portugais, Nuno Gonçalvès, qui fut nommé en 1450 peintre du roi de Portugal, Alphonse V. Ici encore le terrain est trop mouvant pour que nous nous hasardions à émettre aucune conclusion formelle.

Toujours pour l'époque que nous envisageons en ce moment, mentionnons rapidement Jean de Laval, peintre en titre de Charles de France, frère de Louis XI, employé aussi par le roi (1464-1468); Jean de Launay, habitant Tours comme Fouc-quet et comme lui à la fois peintre et miniaturiste, ayant travaillé vers 1470 pour la reine de France, Charlotte de Savoie; Yvon Fourbault et Jean de Boulogne, qui demeuraient à Paris; Jean Le Sage, qui aurait été un « peintre très exquis de Louis XI »; Allart Follarton, peintre de Tours et auteur d'une *Annonciation* peinte sur un mur de la mairie de Tours (1476-1480). Nous nous arrêterons un peu plus à Pietre André, qui résidait également à Tours (1455-1495) et exécuta toute une série de tableaux. Ce Pietre André devait être un artiste au-dessus du commun, car le duc d'Orléans en fit son peintre en titre et lui donna, conformément au vieil usage, une charge à sa cour, celle d'huissier de salle. Un document décrit un des tableaux de Pietre André comme représentant la Vierge avec des vêtements de couleur claire, ayant derrière elle des anges peints, les uns entièrement en bleu, les autres entièrement en rouge. Sans prétendre rien affirmer de trop téméraire, je constaterai que ce parti-pris général est celui que l'on rencontre dans la *Vierge assise* du Musée d'Anvers, dont l'attribution à Fouquet me paraît, je l'ai dit, plus que douteuse.



Phot. Sauvanaud.

Fig. 488. — Vierge assise, dite d'Étienne Chevalier. Époque de Piètre André.

(Musée d'Anvers.)

Un autre fait curieux, et qui ne fut peut-être pas indifférent à l'évolution de la peinture en France, a été récemment révélé par le rapprochement de diverses pièces d'archives. C'est l'arrivée, en 1468, à la cour de France, d'un peintre originaire de Milan que les Français appelèrent

Jehannet de Milan et dont Louis XI acheta un tableau. Ce peintre se nommait en réalité Zanetto Bugatto, et son cas est singulier. Bien que né en Italie, il avait fait son éducation d'artiste à Bruxelles sous la direction du grand maître Rogier de La Pasture ou Roger Van der Weyden. Ce n'est donc pas le style italien, mais les enseignements de son maître Roger, que Jehannet de Milan dut apporter en France. L'artiste était réputé comme portraitiste. Durant son séjour à la cour de Louis XI, il peignit le portrait de la belle-sœur du roi. Nous croyons qu'il ne s'en tint pas là et que c'est lui qui a peint aussi l'image de la sœur de Louis XI, Jeanne de France, duchesse de Bourbon, dans un délicieux petit diptyque qui se trouve à Chantilly, au Musée Condé, sous le nom usurpé de Memling.

Au risque de paraître un peu audacieux, je ferai encore intervenir ici la question d'une œuvre fameuse et importante, le *Retable du Palais de Justice de Paris*, aujourd'hui au Louvre, qui représente le *Calvaire* accompagné de quatre figures de saints particulièrement honorés dans le milieu des édifices où siégeait le Parlement de Paris, *saint Louis*, *saint Jean-Baptiste*, *saint Denis* et *saint Charlemagne*. Les costumes portés par des figurines secondaires placées aux arrière-plans indiquent nettement, comme date d'exécution de cette peinture, la seconde moitié du règne de Charles VII ou l'époque de Louis XI. On y retrouve, d'autre part, dans les poses des corps, les airs de têtes, l'arrangement des draperies, certaines relations avec le style de Roger Van der Weyden, qui marquent également les tableaux que je suis porté à attribuer à Jehannet de Milan. Enfin j'ai constaté de mes yeux, ainsi qu'on l'avait d'ailleurs déjà signalé anciennement, que, sur la bordure du vêtement jaune d'un des personnages groupés derrière saint Denis, sont tracées des lettres dont les premières pourraient vaguement correspondre au prénom JOHANNES, mais dont les trois dernières sont indubitablement BRU. On ne saurait être trop prudent dans l'interprétation des groupes de lettres de ce genre qui se rencontrent fréquemment sur les monuments de la peinture française au XV[e] siècle. Souvent ce sont des fantaisies, ou des tentatives vers la recherche d'une certaine couleur locale en rapport avec l'histoire, ou bien encore des *devises* de propriétaires. Ailleurs il y a effectivement des noms d'hommes; mais ces noms sont là à titre explicatif, pour désigner tels ou tels acteurs des scènes mêmes représentées dans le tableau ou la miniature. Quelquefois aussi les noms s'appliquent à des individus qui ont été pour quelque chose dans la commande de l'œuvre, ou qui l'ont possédée. Cependant l'hypothèse d'un élément de signature proprement dite n'est pas ici impossible à admettre. Les lettres BRU ne feraient-elles pas allusion à cette ville de Bruxelles où Jehannet de Milan, avant de venir en France, et d'autres encore comme lui, ont été recevoir les leçons

de Roger Van der Weyden? En tout cas, une chose est certaine, c'est que le *Retable du Palais de Justice,* qui contient, dans ses fonds, deux vues prises à Paris sur la rive gauche de la Seine et dans la Cité, a été exécuté pour la capitale du royaume de France.

En dehors des tableaux, l'art du pinceau, toujours à la même époque, trouva d'autres champs d'application, en France, dans les peintures murales et les illustrations des manuscrits.



Phot Giraudon.

Fig. 489. — Portrait de Jeanne de France, duchesse de Bourbon. Attribué à Jehannet de Milan (Zanetto Bugatto).

(Moitié du diptyque du Musée Condé, à Chantilly.)

Comme peintures murales on se bornera à citer, pour leur réelle valeur d'art, celles du château de Montreuil-Bellay, dont certaines parties rappellent les grands anges volants de la chapelle de Jacques Cœur, à Bourges, tandis que d'autres, consistant en figures de saintes, trahiraient plutôt l'influence du style de Jean Foucquet.

Quant aux illustrations de manuscrits, de nombreuses villes de France, sans parler de Paris, avaient leurs ateliers d'enluminure. En outre, plusieurs princes entretenaient des professionnels par lesquels ils faisaient décorer et illustrer de superbes manuscrits de luxe, parfois copiés dans leurs domaines.

A cette époque, et depuis lors jusqu'au XVIe siècle, une distinction se faisait souvent dans la pratique, entre deux catégories d'exécutants. Il y avait l' « enlumineur » simple, s'occupant de la portion ornementale, telle que les lettrines, les bordures, enlumineur qui, dans certains cas, pouvait n'être guère qu'un véritable entrepreneur, dirigeant une maison plutôt que travaillant lui-même. Il y avait, d'autre part, l'artiste qui savait peindre les miniatures proprement dites, appelées alors les « histoires » du livre. Celui-ci était englobé dans la classe générale des enlumineurs,

mais on le désignait plus spécialement par ce terme d' « historieur », expression que je souhaiterais voir remettre en usage.

Parmi les « historieurs » nous mentionnerons ici, entre autres : Henri d'Orquevaulx, dont le nom rappelle une localité du département de la Haute-Marne, qui a enluminé en 1440, pour un échevin de Metz, un *Tite-Live* dans lequel il s'est représenté lui-même, occupé à peindre (Ancienne Bibl. de sir Thomas Phillipps, à Cheltenham); Nicolas Gillemère, qui circula dans une grande partie de la France et fut employé par le frère de Louis XI; Guillaume Hugoniet ou Hugeuniot, qui habitait Langres où il décora, entre 1472 et 1474, un exemplaire des *Postilles de Nicolas de Lire* (Bibl. Nat., mss latins 11972-78) et qui a mis sa signature sur une des images d'un livre d'heures qu'un don a fait arriver à la Bibliothèque d'Aix-en-Provence; maître Guillaume Alixandre, qui peignit des miniatures pour Jacques d'Armagnac, duc de Nemours, et qui prolongea longtemps son existence à Paris; Evrard (Eberhardt) d'Espinque, un Colonais d'origine, venu en France, qui travailla également pour le même duc de Nemours, dont nous connaissons des œuvres certaines (notamment dans le ms. français 9140 de la Bibl. Nat.) et qui n'est malheureusement qu'un très médiocre praticien; Jean Maubert, qui vivait à Caen vers 1470 et auquel Louis XI paraît s'être intéressé d'une manière particulière; Nicolas de Courseulles, qui reçut en 1479 le prix de diverses miniatures exécutées pour la duchesse douairière d'Orléans, Marie de Clèves. Mais deux peintres enlumineurs furent alors surtout en faveur et eurent beaucoup de travaux : ce sont Jean Colombe et maître François.

Jean Colombe et maitre François. — Jean Colombe, dont la résidence habituelle était à Bourges, fut protégé par la reine Charlotte de Savoie, femme de Louis XI, qui utilisa son talent en 1467. Il passa ensuite au service du frère de cette reine, Charles Ier, duc de Savoie; et ce prince lui accorda, en 1486, dans les termes les plus flatteurs, les titres de « son familier et enlumineur de livres ». Jean Colombe fut employé par le duc de Savoie à compléter deux superbes manuscrits qui étaient arrivés au duc encore inachevés, l'*Apocalypse figurée* de l'Escurial, commencée en 1432, et les *Très Riches Heures du duc de Berry*, dans lesquelles Pol et ses frères avaient mis la fleur de leurs génies au début du siècle. Il illustra aussi, dans leur entier, d'autres manuscrits, dont quelques-uns exécutés pour d'illustres bibliophiles de l'époque.

Quant à maître François, c'est à lui ou à son atelier qu'il faut faire honneur d'une série de miniatures qui avaient d'abord été attribuées, par une interprétation trop rapide d'une inscription portée sur un volume, à un certain Jacques de Besançon. Ce dernier tint effectivement une grande place dans l'industrie du livre à Paris et fut, en 1485, dans la capitale,

bâtonnier de la confrérie des libraires, enlumineurs et miniaturistes; mais il semble avoir appartenu seulement à la catégorie des décorateurs et entrepreneurs chefs de maisons, dont j'ai parlé précédemment.



Phot. Giraudon.

Fig. 490. — Charles Ier, duc de Savoie et sa femme, en prières devant le Christ, par Jean Colombe. Miniature ajoutée aux « Très Riches Heures du duc de Berry ».
(Musée Condé, à Chantilly.)

L'œuvre type de maître François, authentiquée par un document formel, consiste dans les illustrations d'un très bel exemplaire de la *Cité de Dieu* (Bibl. Nat., mss français 18 et 19), qui fut terminé en 1473, sur la

commande de Charles de Gaucourt. Ces miniatures, d'un style très particularisé, ont permis de distinguer encore la main de maître François dans d'autres superbes volumes, dont les plus somptueux viennent de



Phot. Berthaud fr

Fig. 491. — Miniature de la « Cité de Dieu » de Charles de Gaucourt, par maître François. (Bibl. Nat., ms. français 18.)

Jacques d'Armagnac, duc de Nemours, et de Philippe de Commines.

On a proposé de reconnaître dans ce maître François un des fils de Jean Foucquet. Peut-être pourrait-on l'identifier d'une manière plus vraisemblable avec un « maître François, l'enlumineur », qui faisait partie,

en 1475, de la maison de Charles d'Anjou, comte du Maine. Ce qui est certain, c'est qu'un écrivain de l'époque, Robert Gaguin, qualifie maître François d' « excellent peintre ». Il semble donc qu'il ait exécuté des œuvres de dimensions plus importantes que des illustrations de manuscrits, et il ne serait pas impossible que nous eussions un grand tableau de sa main. En effet, le style de dessin, les procédés de composition et les types particuliers de visages qui caractérisent les images de la *Cité de Dieu* de Gaucourt se retrouvent dans un panneau de près d'un mètre et demi de long, représentant la *Résurrection de Lazare*, que M. Richard



Phot. Sauvanaud

Fig. 492. — La Résurrection de Lazare. Style de maître François.
(Collection de M. R. von Kauffmann.)

von Kauffmann avait envoyé à l'Exposition des Primitifs français (n° 81).

Terminons en disant que les miniatures de maître François, comme aussi celles de Jean Colombe, visent à l'effet, sont très chatoyantes de couleur, mettent en scène une grande quantité de personnages et présentent parfois de séduisants fonds de paysage. Par là, elles expliquent jusqu'à un certain point la vogue dont ont joui l'un et l'autre des deux artistes auprès de leurs contemporains. Néanmoins nous n'avons en elles, malgré tout, que des productions assez vulgaires qui dénotent surtout d'habiles ouvriers, et non pas le grand artiste inspiré, tel qu'un Jean Foucquet ou un « Maître du *Cœur d'amour épris* ».

LES RÈGNES DE CHARLES VIII ET DE LOUIS XII

L'École de Tours. — Au moment où Charles VIII succéda à son père Louis XI, mort le 30 août 1483, Jean Foucquet ne vivait plus. Mais la doctrine du grand maître tourangeau et les traditions de son art persistaient. De son vivant même, on avait souvent imité sa manière ou copié ses compositions. Les semences jetées par lui continuèrent à fructifier pendant les règnes de Charles VIII et de Louis XII. Le champ fut surtout largement cultivé et moissonné par une série d'artistes travaillant autour de la cour de France, dont la Touraine était alors devenue la résidence la plus habituelle, et qu'on englobe généralement sous le vocable d'« école de Tours ». Parmi les tenants de cette école devaient probablement figurer les deux fils de Jean Foucquet, François et Louis. On ne sait absolument rien de leurs œuvres. Il semble, d'ailleurs, d'après un témoignage du xvie siècle, qu'ils n'ont été que des artistes médiocres. En tout cas, on les considérait comme très inférieurs à un autre peintre de Tours, appelé Jean Poyet. Ce dernier, qui travaillait déjà pour la cour en 1483, eut en son temps une haute réputation ; on le nommait, en même temps que Jean Foucquet, parmi les grands artistes de la France. En 1497, la reine Anne de Bretagne lui fit payer vingt-trois belles miniatures qu'il avait exécutées pour elle dans un livre d'heures de petit format. Malheureusement, les *Petites Heures d'Anne de Bretagne* n'ont pas encore pu être retrouvées. Ce que l'on peut dire, c'est qu'il existe de très beaux manuscrits dont les images relèvent de l'école de Tours, par exemple, ces deux exemplaires de la traduction française de Tite-Live, qu'on appelle le *Tite-Live de Versailles* et le *Tite-Live de Rochechouart* ou *de la Sorbonne* (Bibl. Nat., mss français 273-274 et 20071), et que rien ne s'opposerait à ce qu'il y eût, dans ces manuscrits, des morceaux de la main de Jean Poyet. Mais le fil conducteur nous manque, qui pourrait nous guider vers la solution.

Bourdichon, Perréal et leurs contemporains. — Nous sommes plus favorisés à l'égard d'un autre artiste, à la fois peintre fort en vogue de son temps et très remarquable miniaturiste, que l'on peut considérer comme le coryphée de l'école de Tours sur les limites du xve et du xvie siècle, Jean Bourdichon.

Dès les premiers mois de l'année 1479, au plus tard, Bourdichon, qui était fixé à Tours, avait commencé à travailler pour les rois de France. Fréquemment employé par Louis XI, et devenu enlumineur en titre de la femme de ce roi, la reine Charlotte de Savoie, sa faveur ne

fit que grandir après l'avènement de Charles VIII, qui fit de lui son peintre et valet de chambre. Bourdichon fut ensuite l'artiste favori du roi Louis XII et de la reine Anne de Bretagne, et se vit également mis à contribution par le prince Charles d'Orléans-Valois, comte d'Angoulême, et par le fils de ce comte — qui devait devenir le roi François Ier. Après l'avènement de François Ier, Jean Bourdichon conserva naturellement sa situation à la cour jusqu'à sa mort, survenue avant le 29 juillet 1521.



Phot Berthaud fr.

Fig. 493. — Jean Bourdichon : Anne de Bretagne et ses saintes patronnes. Miniature des « Grandes Heures d'Anne de Bretagne ». (Bibl. Nat., ms. latin 9474.)

Jean Bourdichon déploya durant toute son existence une très grande activité ; il devait d'ailleurs avoir un atelier placé sous sa direction, pour l'aider dans ses travaux. On l'employa à des besognes de tout genre, parfois bien vulgaires. Cependant il était considéré avant tout comme un maître du pinceau. Ce que l'on demandait principalement à son talent, c'était des tableaux et des miniatures de manuscrits.

Les descriptions données par les documents nous prouvent que les tableaux de Bourdichon étaient parfois très importants. L'un d'eux, par exemple, terminé vers 1490, montrait dans sa partie principale la Vierge assise au milieu d'une gloire, la lune sous ses pieds, avec les trois rois mages, dont les chevaux étaient tenus par des pages suivis d'un grand cortège, le tout entouré de chérubins et de séraphins jouant de divers instruments. Dans les angles supérieurs était figurée l'Annonciation. Dans le bas, trois compartiments représentaient la Nativité du Christ, les Anges annonçant aux bergers la naissance du Sauveur, enfin le roi Charles VIII, accompagné de ses patrons saint Louis et saint Charlemagne. Le roi Charles VIII apparaissait encore sur une autre peinture faisant partie d'une suite de plusieurs panneaux, cette fois occupé à entendre prêcher son confesseur le frère Jean Bourgeois. On devait aussi à

Bourdichon une série de portraits peints d'après nature, plusieurs tableaux de sainteté, et des compositions allégoriques, dont une allégorie à la Mort montrant un cadavre dévoré par les vers.

Comme miniaturiste, les pièces d'archives nous parlent de diverses images peintes par Bourdichon pour le roi Louis XI, la reine Charlotte de Savoie et le comte Charles d'Angoulême, et surtout de la décoration de somptueuses *Grandes Heures* exécutées pour la reine Anne de Bretagne. Le prix de ce dernier volume, relativement très élevé, fut ordonnancé à l'artiste dès 1508. D'après une certaine opinion, Bourdichon, quelque dix ans plus tard, aurait recommencé un travail analogue pour François I[er].



Phot Berthaud fr.

Fig. 494. — Jean Bourdichon : l'archange Raphaël. Miniature des « Grandes Heures d'Anne de Bretagne ». (Bibl. Nat., ms. latin 9474.)

Les *Grandes Heures de la reine Anne de Bretagne* existent encore, conservées à la Bibliothèque Nationale de Paris (manuscrit latin 9474). Ne renfermant pas moins de cinquante et une miniatures à pleines pages, et portant en outre, sur les marges de chacune des pages de texte, suivant les expressions de l'époque, « de très riches fleurs, toutes différentes et approchant du vif », elles comptent à bon droit parmi les manuscrits les plus célèbres. Maintes fois décrites et étudiées, elles ont été surtout popularisées par une publication de l'éditeur Curmer, parue en 1859.

Une autre page très remarquable de Bourdichon est une *Adoration des Mages* vraiment superbe, contenue dans le *Livre d'Heures du comte Charles d'Angoulême* (manuscrit latin 1173 de la Bibliothèque Nationale), et dont le prix paraît avoir été payé au maître entre 1482 et 1485.

En prenant comme terme de comparaison les miniatures des *Grandes Heures d'Anne de Bretagne*, on a pu retrouver quelques autres manuscrits qui, d'après le caractère de leurs images ou de leur décor, ont dû être illustrés, soit de la main même de Bourdichon, soit tout au moins dans

son atelier. C'est le cas pour plusieurs volumes de la Bibliothèque Nationale (manuscrits latins 866, 1370, 10532, et français 5091); pour un *Livre de prières de Renée de France* de la Bibliothèque de Modène; pour quelques *Livres d'Heures*, conservés notamment dans les collections de M. le baron Edmond de Rothschild et du colonel Sir George Holford, et au Soane Museum de Londres. La bibliothèque de l'Université d'Innsbruck (nº 281) possède aussi un volume de ce genre, celui-ci fait peut-être pour le frère Jean Bourgeois, confesseur de Charles VIII, dont Bourdichon avait introduit le portrait dans un panneau qui a été mentionné plus haut.



Fig. 495. — Jean Bourdichon : l'Adoration des Mages.
Livre d'Heures du comte Charles d'Angoulême.
(Bibl. Nat., ms. lat. 1173.)

La perle de cette série est le manuscrit latin 10532, livre d'heures à la décoration de style classique imitée de l'art italien, qui porte les armoiries de Ferdinand d'Aragon, souverain de Naples, mort en 1498.

Il serait très possible qu'indépendamment des miniatures, il fût parvenu jusqu'à nous trois de ces tableaux proprement dits, mentionnés par les textes, dans lesquels Jean Bourdichon peignait des portraits de la famille royale ou des sujets de sainteté. L'étude de la facture et de certaines particularités de détail semble en effet permettre d'attribuer à Bourdichon, tout au moins à titre d'hypothèse très plausible, un portrait du petit dauphin Charles-Orland, fils de Charles VIII et d'Anne de Bretagne (collection de M. de Beistegui), un autre portrait d'un enfant encore plus jeune, peut-être le frère de Charles-Orland, mort au berceau (Musée du Louvre), et un important *triptyque de la Passion* de l'église Saint-Antoine de Loches, daté de 1485, dans lequel une figure de religieux, placé à l'arrière-plan et près de qui sont inscrites les initiales F.I.B., pourrait être encore le frère Jean Bourgeois.

Néanmoins, pour rester sur un terrain tout à fait solide, c'est, quant à présent, uniquement d'après les miniatures de manuscrits, et surtout

d'après celles des *Heures de la reine Anne de Bretagne*, qu'il est légitime de porter un jugement sur l'art de Bourdichon.

Les miniatures de Bourdichon sont d'un très grand éclat de couleur, savamment composées et dessinées, poussées avec le plus grand soin dans les moindres détails, et l'on conçoit qu'elles aient pu séduire les contemporains de l'artiste. Mais un critique un peu sévère peut y relever une certaine lourdeur de pinceau; les mains y sont vulgaires; l'ensemble reste froid. Il y manque l'envolée poétique, l'originalité expressive. Dans l'ensemble, Bourdichon est surtout un exécutant extrêmement habile, un virtuose si l'on veut, bien plus qu'un maître créateur. Même pour un des côtés où il se montre supérieur, les belles décorations des bordures et encadrements de pages, il a imité plus qu'il n'a inventé, tantôt (*Heures de la reine Anne de Bretagne*) prenant son idée dans certains manuscrits d'origine flamande venus à Louis XII d'un amateur de Bruges, tantôt (*Heures de Ferdinand d'Aragon*) empruntant des formules à l'Italie du Nord. Cependant il ne faudrait pas non plus tomber dans le dénigrement. Si Bourdichon n'a pas la flamme inspiratrice, il n'en reste pas moins, je le répète, un excellent technicien, dont les plus belles pages méritent de compter pour des chefs-d'œuvre en leur genre.



Phot. Sauvanaud

Fig. 496. — Portrait du dauphin Charles-Orland, attribué à Jean Bourdichon. (Collection de M. de Beistegui.)

A côté des miniatures de Bourdichon, on rencontre un autre groupe d'images de manuscrits qui ont été exécutées principalement pour le comte Charles d'Angoulême et sa femme Louise de Savoie (notamment dans les manuscrits français 143, 599, 875, et latin 1193 de la Bibliothèque Nationale), et qui trahissent la main d'un même « historieur », au style nettement caractérisé. Je me crois autorisé à identifier cet artiste avec Robinet Testard qui, dès 1484, était inscrit parmi les valets de chambre du comte Charles d'Angoulême avec le titre d'enlumineur. Après la mort de Charles d'Angoulême, Robinet Testard resta au service de Louise de Savoie et de son fils François. Ce dernier, devenu le roi François Ier, continua sa faveur au miniaturiste attitré de ses parents. Testard reçut une pension qu'il touchait encore en 1523 comme enlumineur et valet de chambre ordinaire du roi.

Le miniaturiste que nous croyons être Robinet Testard est un pro-

ducteur inégal, très inférieur comme science technique à Bourdichon. Il n'en est pas moins un maître tout à fait attachant, qui rachète ses défauts par une naïveté charmante dans sa gaucherie et donne souvent à ses visages de femmes, aux joues rebondies et au petit nez en trompette, une expression mutine qui semblerait presque annoncer les types bien français chers à l'art du XVIII[e] siècle.

La reine Anne de Bretagne ne se borna pas à utiliser les talents de Bourdichon et de Jean Poyet. Elle eut encore, parmi ses valets de chambre, un artiste extrêmement prisé de ses contemporains, qui devint également peintre en titre de Charles VIII et de Louis XII, Jean Perréal, plus communément appelé « Jean de Paris ».



Phot. Berthaud fr.

FIG. 497. — La Musique. Attribué à Robinet Testard.
(Bibl. Nat., ms. français 143.)

Jean Perréal, en dépit de son surnom, a principalement habité Lyon. Toute une série de documents permettent de suivre sa carrière depuis 1483 jusqu'à sa mort, survenue en juin ou juillet 1530.

Les rois Charles VIII et Louis XII paraissent avoir eu pour lui une amitié particulière. Les grandes expéditions que ces souverains conduisirent au sud des Alpes donnèrent à Perréal l'occasion d'aller en Italie, où il fut en relation avec Léonard de Vinci, qui parle de lui dans ses écrits. Resté au service de François I[er] après la mort de Louis XII, Perréal était encore appointé comme valet de chambre du roi en 1523, et tout à fait à la fin de sa carrière, en 1527, il se trouvait avec la cour de France à Saint-Germain-en-Laye. Mais, entre temps, il avait aussi gagné la faveur de Marguerite d'Autriche, duchesse douairière de Savoie, tante de l'empereur Charles-Quint, qui le prit à son service, en 1504, en qualité de valet de chambre et peintre ordinaire.

Malgré l'abondance des documents biographiques, la figure de Perréal reste énigmatique en ce qui concerne ses œuvres. Il semblerait, d'après les renseignements écrits, que Perréal ait été surtout un homme d'imagination, un inventeur, qui dirigeait et donnait des modèles plutôt qu'il n'exécutait lui-même. C'est ainsi qu'il a fourni des indications pour l'admirable tombeau du duc François de Bretagne de la cathédrale de

Nantes, sculpté par Michel Colombe, et pour les fameuses décorations de l'église de Brou dans laquelle Marguerite d'Autriche fit enterrer son époux, Philibert de Savoie. Néanmoins Perréal était certainement réputé pour ses portraits, qu'il exécutait soit en peinture, soit en « crayons de demi-couleurs ».

D'autres noms de peintres posent également des problèmes. Nous ne citerons ici, pour ne pas encombrer ce chapitre d'une trop longue énumération, que Jean Prévost, installé à Lyon, qui a opéré tantôt à côté de Perréal, tantôt avec Bourdichon; Olivier Chiffelin, peintre à Angers en 1487, employé par Philippe de Commines et peut-être le même que le maître Geffelin mentionné précédemment parmi les peintres du roi René; Jean Seuclat qui, en 1508, était peintre du roi; enfin, si tant est qu'il ait effectivement manié le pinceau, Simon Haieneufve, dit Simon du Mans, renommé pour ses architectures ordonnancées à l'antique.

Il y a peu de temps, on aurait ajouté à cette liste un mystérieux « Jean Hay », qu'un poème du début du XVI[e] siècle rapproche de Perréal. On sait aujourd'hui, grâce à la mise en évidence d'un tableau, un *Ecce Homo*, signé et daté de 1494, que Jean Hay ou Hey fut un peintre « teutonique » (*teutonicus pictor*) qui vint travailler à la fin du XV[e] siècle dans la partie du bassin de la Loire qui s'étend de l'Orléanais à la Touraine.

Le maitre de Moulins et les peintres du Bourbonnais. — Si nous avons des indications attestant l'existence de peintres dont nous ne connaissons pas d'œuvres certaines, inversement nous possédons, pour cette époque des règnes de Charles VIII et Louis XII, une série de monuments de la peinture française, parfois de première importance, dont la critique n'a pu encore percer sûrement l'anonymat.

C'est le cas pour deux curieux petits portraits de Charles VIII et d'Anne de Bretagne, d'un sentiment très naturaliste, qui sont cachés dans l'intérieur de la couverture d'un livre de prières (Bibl. Nat., ms. latin 1190). Mais il y a surtout à tenir compte d'une série de peintures du plus beau caractère, que l'on groupe sous le nom d'œuvres du « Maître de Moulins » ou « Maître des Bourbons ».

L'un des plus anciens morceaux de la série est une *Nativité*, d'un charme pénétrant, que l'évêché d'Autun avait envoyée à l'Exposition des Primitifs français (n° 105). Ce tableau paraît avoir été peint encore du vivant du cardinal Jean Rollin, lequel est mort en 1483. Vers 1488 auraient été exécutés deux volets du Musée du Louvre, provenant sans doute d'un triptyque, qui contiennent les portraits du duc de Bourbon Pierre II et de sa femme Anne de Beaujeu. Un peu plus récent serait un petit portrait de la fille de ce duc et de cette duchesse, Suzanne de



BOURDICHON. _ L'ADORATION DES MAGES

MINIATURE DES "HEURES DU COMTE D'ANGOULÊME"

Bibl. nat. lat. 1173 (Paris)

Histoire de l'Art IV. Pl. X

Librairie Armand Colin Paris

Bourbon (collection de Mme de Yturbe). Enfin c'est aux environs de l'année 1498, d'après l'âge des personnages représentés, qu'il faut reporter la date de la pièce capitale de la série, le splendide *retable de la cathédrale de Moulins*, qui montre au centre la Vierge glorieuse et, sur les volets, accompagnés de leurs patrons, encore le duc Pierre II de Bourbon et la duchesse Anne, celle-ci ayant auprès d'elle sa fille Suzanne.

D'autres peintures ont été également attribuées au Maître de Mou-



Phot. Sauvanaud

Fig. 498. — Le Maître de Moulins : La Nativité d'Autun. Peinte pour le cardinal Rollin.

lins ou à son école, telles qu'un panneau du Musée de Glasgow sur lequel on voit un personnage qui pourrait bien être un très proche parent du roi René ; une petite *Vierge* du Musée de Bruxelles ; une *Dame en prière sous la protection de sainte Madeleine*, du Musée du Louvre ; et une *Véronique* exposée aux Primitifs français sous le n° 114, dans laquelle le visage de la sainte présente les plus étroits rapports avec celui de la Sainte Madeleine du Louvre.

Les traits caractéristiques qui marquent ces tableaux se retrouvent aussi dans une exquise miniature placée en tête d'un exemplaire des *Statuts de l'Ordre de Saint Michel* provenant du roi Charles VIII (Bibl. Nat., ms. français 14363).

L'œuvre groupée sous le nom du « Maître de Moulins » a soulevé de longues discussions. Une opinion plusieurs fois émise est celle qui pro-

pose d'attribuer la paternité de l'admirable *retable de Moulins* et de ses similaires au mystérieux Jean Perréal. Bien que j'aie été un des premiers à suggérer cette hypothèse, la question ne me paraît nullement tranchée.

Mais ce qui est certain, c'est que le maître en question a exécuté plusieurs de ses productions pour la maison princière de Bourbon. Cette maison possédait, dans ses domaines, le Bourbonnais et l'Auvergne, et nous savons que ces provinces ont été alors des centres d'art actifs.



Phot. Sauvanaud.

Fig. 499. — Le Maître de Moulins : Dame en prières sous la protection de sainte Madeleine. (Musée du Louvre.)

L'Auvergne conserve des peintures murales. L'une d'elles, une *Danse des morts*, de l'abbaye de la Chaise-Dieu, est d'âge plus ancien que les créations du Maître de Moulins, pouvant même remonter, d'après les costumes, jusqu'à l'époque de Charles VII. Mais nous avons toutes raisons de citer à cet endroit, comme datant bien de la fin du xve siècle ou du commencement du xvie, de belles et grandes figures allégoriques des *Arts libéraux*, qui ont été peintes, dans l'ancienne librairie capitulaire attenante à la cathédrale de Notre-Dame du Puy, aux frais du chanoine Odin, official de l'évêque Jean de Bourbon.

Dans le Bourbonnais, la ville de Montluçon a donné son nom à deux peintres, Jean (1477-1492) et Jacques (1489-1505) de Montluçon, qui ont été travailler au moins jusqu'à Bourges. Jean de Montluçon a signé en toutes lettres une miniature d'un livre d'heures aux armes de la famille de Chappes (Bibl. de l'Arsenal, n° 438), ce qui donne à la critique un exemple certain de sa manière très personnelle. Et ce ne sont pas seulement des images de manuscrits, ce sont aussi de vrais tableaux peints sur bois, qui se rattachent au Bourbonnais : au Musée de Moulins, une suite de quatre panneaux relatifs à saint Laurent et à saint Étienne; dans l'église Notre-Dame de Montluçon, un important polyptyque de la *Vie de la Vierge*, fait pour Michel de Laage; dans la collection de Mme la princesse de la Tour d'Auvergne, un beau triptyque de l'*Annonciation*,



Phot. Sauvanaud.

Fig. 500. — Personnification des Arts libéraux. École française (Auvergne, vers 1500). Fresque de la cathédrale du Puy.

peint, entre 1494 et 1498, pour Jean de la Tour d'Auvergne et sa femme Jeanne de Bourbon-Vendôme, dont les portraits figurent sur les volets. Du même art relèvent encore les miniatures d'un *Livre d'Heures ayant appartenu à la famille Comeau* (collection Durrieu) dont quelques-unes paraissent être de la main de Jean de Montluçon, tandis que d'autres se rapprocheraient plutôt du triptyque de Jean de la Tour d'Auvergne.



Fig. 501. — Jean de Montluçon : L'Évangéliste saint Luc. Miniature des « Heures dites de Comeau ».

(Collection Durrieu.)

La Lorraine, la Normandie, Amiens et Paris. — La cour de France et les princes ou seigneurs qui la fréquentaient n'étaient pas seuls à encourager les arts. Nous possédons quelques très beaux manuscrits à miniatures qui viennent du duc de Lorraine René II, petit-fils du bon roi René : un *Diurnal* (Bibl. Nat., ms. latin 10491), un *Bréviaire* (Bibl. de l'Arsenal, n° 620) et un exemplaire du *Songe du Pastourel* de la Bibliothèque impériale de Vienne (n° 2556). Sans qu'on puisse faire d'attribution formelle, il est intéressant de signaler, à propos des manuscrits de René II, que

nous connaissons, par les textes, trois enlumineurs qui ont travaillé pour ce duc de Lorraine : Georges (1491-1495), Pierre ou Pré Garnier, peintre en titre et enlumineur (1482-1495), et François Boursier (1505-1510). Peut-être les deux premiers n'étaient-ils autres que le Georges Trubert et le Pierre Garnier que nous avons rencontrés, antérieurement, à la cour du roi René.

La Normandie fut aussi un centre important. A Rouen existe un tableau du *Christ en croix* entre la Vierge et saint Jean, qui a été donné par le roi Louis XII, en 1499, à la Cour de l'Échiquier de Normandie. Mais il se forma surtout dans la région de Rouen, grâce à la munificence du cardinal Georges d'Amboise, ministre de Louis XII, un groupe et presque une école de miniaturistes et enlumineurs, dont quelques-uns des chefs nous sont connus par des comptes : Jean Serpin, Jean Pichore, Nicolas Hiesse, Robert Boyvin. Le groupe qui comprenait ces artistes fut extrêmement actif, nous ayant laissé, dans une série de manuscrits de grand luxe, des miniatures de proportions parfois relativement très fortes, et travaillant non seulement pour le cardinal d'Amboise, mais pour le roi Louis XII et pour d'autres amateurs encore. Nous reproduisons ici, à titre d'exemple, une de ces miniatures, tirée d'un manuscrit daté de Rouen, 1505 (Bibl. Nat., ms. français 225), qui montre le roi Louis XII s'avançant suivi du cardinal d'Amboise, et la reine Anne de Bretagne tenant sur ses genoux sa petite fille, qui devait être la reine Claude de France.



Phot. Berthaud fr

Fig. 502. — David et les chantres de ses psaumes. École française (Lorraine, vers 1500). Miniature du « Psautier de René II ».
(Bibl. Nat., ms. latin 10491.)

Les enlumineurs réunis en Normandie par le cardinal d'Amboise pouvaient être venus de différentes régions. En tout cas, l'un d'eux, Jean Pichore, a habité Paris. Ce Jean Pichore, dont le nom a été lu aussi Pinchore, ou Pinchon, a exécuté, en collaboration avec un peintre-dessinateur établi à Amiens et appelé Jacques Plastel, les énormes miniatures à pleine page d'un manuscrit de format grand in-folio qui fut offert en 1517 ou 1518 à Louise de Savoie, mère de François I[er] (Bibl. Nat., ms. français 145).

Le manuscrit en question constitue un document intéressant pour l'histoire de la peinture française. Il reproduit toute une suite de



Phot. Berthaud fr.

Fig. 503. — Louis XII et sa cour devant la Fortune. École française (Atelier de Rouen, 1503).
(Bibl. Nat., ms. français 225.)

tableaux proprement dits, exécutés sur panneaux, qui ont été offerts, à partir de 1451 ou 1452, à la cathédrale d'Amiens par les maîtres successifs, élus chaque année, de la confrérie littéraire du Puy-Notre-

Dame. Les originaux de ces tableaux du Puy-Notre-Dame d'Amiens ont constitué jadis une importante collection. Il en subsiste une vingtaine (en majeure partie au Musée d'Amiens). Les plus anciens de ceux qui nous sont parvenus, et qui sont aussi les plus beaux, ne remontent pas plus haut que les années 1519 à 1521. Mais ils reproduisent un type de composition qui avait été fixé dès le xve siècle. Au centre on voit la Vierge, entourée d'attributs ou de scènes épisodiques parfois très développées. Sur le devant est portraituré le maître de la confrérie qui a donné le tableau, accompagné de sa femme, de ses parents et amis, et parfois de grands personnages contemporains, tels que le pape ou le roi de France. C'est ainsi, par exemple, que François Ier, jeune et imberbe, figure dans le tableau offert en 1520.



Phot. Berthaud fr.

Fig. 504. — Jacques Plastel et Jean Pichore : Un des « Puy d'Amiens ». Reproduction d'un tableau dans un manuscrit.

(Bibl. Nat., ms. français 145.)

Ces tableaux de la confrérie du Puy d'Amiens, remarquables à la fois par l'agencement habile d'un grand nombre de figures et par la recherche de l'individualité dans les portraits, attestent que l'art de peindre était cultivé dans la capitale de la Picardie, au début du xvie siècle, par des gens de vrai mérite. La même impression découle encore de l'examen de belles peintures murales, représentant des figures de *Sibylles*, debout sous des arcatures de maçonnerie, qui se trouvent dans la cathédrale d'Amiens, chapelle Saint-Éloi, et ont été exécutées vers 1506 aux frais du doyen Adrien de Hénencourt.

Ce n'était pas seulement dans les diverses provinces du royaume de France, c'était aussi à Paris que, sous les règnes de Charles VIII et de Louis XII, des artistes maniaient les pinceaux du peintre ou du miniaturiste. En 1495, la reine Anne de Bretagne acheta à un peintre de Paris,

nommé Jean de Cormont, un important tableau représentant *la Vierge*. En 1495 on rencontre encore à Paris les peintres Antoine Selicourt et Robin Richet. Il nous est, d'ailleurs, resté de cette époque au moins deux spécimens de peintures sur panneaux qui, d'après leurs détails, ont été exécutés pour Paris et, par conséquent, sans doute dans la capitale de la France.

L'une d'elles est une *Descente de Croix*, de deux mètres de long, appartenant au Musée du Louvre, qui était autrefois à Saint-Germain-des-Prés, et montre, dans ses arrière-plans, l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés, le vieux Louvre et Montmartre.

L'autre, infiniment plus belle et plus précieuse que la précédente, est un retable consacré à des *Scènes de la vie de saint Remy et de la Vie de saint Gilles*. Nous connaissons quatre morceaux qui en proviennent, mais sont aujourd'hui dispersés [un de ces morceaux, *saint Gilles et la Biche*, est entré à la National Gallery de Londres, tandis que les trois autres, représentant des *épisodes de l'existence de saint Remy* et la *Messe de saint Gilles* dans l'église abbatiale de Saint-Denis, se trouvent chez des particuliers, en France et en Angleterre, après avoir fait partie des collections Beurnoville (vente du 21 mai 1883, n[os] 43 et 44) et Lord Dudley]. Ce retable-polyptyque est d'une exécution magistrale. Il constitue, digne d'être mis en parallèle avec l'œuvre du Maître de Moulins, un autre monument tout à fait à la gloire de l'art français, sur les limites des xv[e] et xvi[e] siècles.

LES RÈGNES DE FRANÇOIS I[er] ET DES DERNIERS VALOIS (1515-1589)

L'École de Fontainebleau. — Déjà, avec Bourdichon et Perréal, et avec les tableaux de la confrérie du Puy-Notre-Dame d'Amiens, nous avons empiété sur le règne de François I[er] dont le fils, Henri II, et les trois petits-fils, François II, Charles IX et Henri III, furent les derniers rois de la maison de Valois. Sous François I[er], se précisa un fait capital dans l'évolution de la peinture en France : ce fut l'engouement dont la cour et les particuliers s'éprirent pour les peintures italiennes ou imitées du caractère italien. Depuis longtemps les artistes français avaient regardé du côté de l'Italie; Jean Foucquet, par exemple, s'était rendu à Rome; les grandes guerres commencées au sud des Alpes sous Charles VIII, et continuées par Louis XII et son successeur, précipitèrent le mouvement. En 1504 et 1508, deux peintres italiens, dont Andrea Solario, travaillaient en Normandie pour le cardinal d'Amboise. En 1515,

d'autres peintres ultramontains, venus de Bologne, Modène et Carpi, peignaient dans la cathédrale Sainte-Cécile d'Albi des fresques importantes qui s'y voient encore.

L'entraînement s'accentua tout à fait avec François Ier. Ce souverain fut un enthousiaste de l'art italien. C'est grâce à lui que la France possède aujourd'hui, au Louvre, plusieurs des tableaux les plus célèbres de Raphaël et de Léonard de Vinci. Il aurait voulu faire transporter en France la fameuse *Cène* de Léonard, peinte à Milan. L'opération étant jugée impraticable, il fit du moins venir en France Léonard de Vinci lui-même, qu'accompagnèrent trois de ses élèves, dont Melzi et Salaino. Léonard mourut en 1519, près d'Amboise, trois ans environ après son arrivée en France, sans avoir pu répondre aux espérances du roi François.



Fig. 505. — Le Primatice. Dessin d'ornement.
(Musée du Louvre.)

Cependant le style de son école est reconnaissable dans une peinture murale, peut-être due à Melzi, qui décore la chapelle du Clos-Lucé, à Amboise. François Ier appela également Andrea del Sarto ; et il eut pour peintre en titre, de 1516 à 1525 au moins, Nicolas Bellin, surnommé Modène, qui était aussi Italien. A une époque plus avancée du xvie siècle, vinrent encore d'Italie, pour être employés par la cour des Valois, en 1531, Gian Battista Rosso, dit « maître Roux », mort à Paris en 1541 ; et en 1532, Francesco Primaticcio, ou « Le Primatice », originaire de Bologne, qui travailla dès lors pour les rois de France jusqu'à son dernier jour, survenu en 1570.

Ces deux derniers maîtres conquirent l'un et l'autre une situation très importante en France. En dehors de leurs émoluments, ils se virent gratifiés de fructueux bénéfices. Rosso devint chanoine de la Sainte-Chapelle ; le Primatice, abbé commendataire de Saint-Martin de Troyes, conseiller du roi, et, par nomination du 12 juillet 1559, surintendant des bâtiments du roi. Ils eurent pour collaborateurs ou émules plusieurs de leurs compatriotes, Niccolo dell' Abbate, de Modène, passé en France au début de 1552, le Florentin Salviati, Lucca Penni, Bartolomeo di Miniato, Gian Battista

Ramenghi surnommé « Bagnacavallo ». Ils furent aussi secondés par quelques Français, Claude Badoyn, Charles Carmoy, Charles Dorigny, etc.

Tous ces artistes, Italiens de naissance ou façonnés au style italien, formèrent ce que l'on a appelé l' « école de Fontainebleau », du nom du château de Fontainebleau où les chefs de l'école furent surtout appelés à donner la mesure de leurs talents. A Fontainebleau se créèrent, sous François Ier et ses successeurs immédiats, des ensembles d'ornementation de chambres, salles et galeries, dont l'ordonnance s'impose par sa magnificence et dans lesquels les stucs et les figures modelées en relief s'entremêlent de la façon la plus habile avec les peintures. Pendant huit ans, jusqu'à sa mort en 1541, Rosso dirigea les travaux de la *Galerie de François Ier*. Le Primatice se dépensa plus encore, ayant eu devant lui une bien plus longue carrière ; il peignit la *Galerie d'Ulysse*, œuvre très admirée, barbarement détruite en 1738, et décora, sous Henri II, la *Grande Salle de Bal*.



Fig. 506. — Le Primatice : Dessin à la sanguine. (Musée du Louvre.)

Celle-ci subsiste toujours, de même que la Galerie de François Ier. Malheureusement les peintures murales de ces pièces ont été défigurées par des restaurations. Tout au plus, pouvons-nous voir à Fontainebleau un type conservé de la manière véritable du Primatice dans la peinture représentant les *Noces de Vénus et d'Adonis*, qui se trouve au-dessus de la cheminée de l'ancienne chambre de la reine.

Nous avons aussi à consulter, à propos des maîtres italiens venus en France au xvie siècle, plusieurs tableaux : une *Pietà*, d'un sentiment dramatique, œuvre authentique de Rosso faite pour le château d'Écouen, alors au connétable de Montmorency (Musée du Louvre), une *Continence de Scipion* (également au Louvre), que de bons connaisseurs attribuent à Niccolo dell' Abbate. Mais ce qui donne le mieux une idée du mérite de ces maîtres, ce sont les dessins et les esquisses de Rosso et du Primatice, conservés principalement au Louvre, au British Museum et à l'Albertine de Vienne.

Le Primatice surtout nous apparaît dans ces dessins comme un artiste

tout à fait supérieur, sachant allier à une entente consommée de l'invention une très haute noblesse de style.

L'activité, ou tout au moins l'influence de l'école de Fontainebleau, nous est attestée aussi par d'autres peintures, qui peuvent avoir été tracées par des mains françaises, mais reflètent les doctrines des chefs de l'école. C'est le cas pour des décorations murales qui existent en divers édifices, par exemple au château d'Oiron (*Scènes de la guerre de Troie*) et au château d'Ancy-le-Franc. C'est le cas encore pour des tableaux proprement dits, représentant volontiers des personnages ou des scènes mythologiques, (grande *Diane* du Musée du Louvre) ou des dames dans l'appareil le plus sommaire, sortant du bain ou procédant à leur toilette, et que l'on a souvent voulu identifier avec les beautés les plus célèbres de la cour de France, à commencer par Diane de Poitiers.



Fig. 307. — La Continence de Scipion. Attribué à Niccolo dell' Abbate. (Musée du Louvre.)

Le développement du style apporté d'Italie sous les derniers Valois a-t-il été, pour la France, un bien ou un mal? La question a été plusieurs fois discutée avec passion. En toute impartialité, il faut reconnaître que les maîtres de l'école de Fontainebleau ont inauguré, pour la décoration des intérieurs, dans le royaume des Fleurs de Lys, le programme d'une magnificence obtenue par la combinaison et l'union savante de la peinture avec la sculpture, programme qui est en somme l'origine de tout ce qui a été fait depuis lors, en pareil cas, non seulement au XVIe siècle, mais sous Louis XIV, et jusqu'à l'époque où nous vivons. Les somptuosités de Versailles et, si l'on veut descendre jusqu'au XIXe siècle, l'Opéra de Paris se rattachent par bien des liens aux conceptions appliquées à Fontainebleau sous François Ier et Henri II.

Si maintenant nous nous restreignons à ce qui est plus particulièrement de notre domaine, aux figures peintes ou dessinées, nous trouverons en elles un sentiment qui n'était pas sans avoir exercé son attraction sur les grands miniaturistes du temps du duc Jean de Berry, mais qui avait ensuite été ramené à un rôle souvent presque nul dans l'art plus sévère

du milieu du xve siècle, je veux parler du sentiment de l'élégance et de la recherche de la distinction des formes. Ce sentiment se manifeste principalement dans ces images de femmes, nues ou à peine voilées, aux corps très élancés, aux attitudes souples et comme ondulantes, aux chevelures crépelées et calamistrées en torsades compliquées, dont la peinture française, comme aussi la sculpture, ont fait un si fréquent usage au xvie siècle. Mais le danger, c'est qu'à force de viser à l'élégance et à la distinction, on tombe facilement dans la préciosité et dans la fadeur. La confiance



Fig. 508. — Rosso : Pietà, venant d'Écouen.
(Musée du Louvre.)

dans l'habileté de main conduit à la négligence de l'étude de la nature et à l'emploi trop facile des formules toutes faites. C'est malheureusement ce qui est arrivé pour plusieurs des adeptes de l'école de Fontainebleau qui n'eurent pas, pour se maintenir à un niveau supérieur à celui du simple pasticheur, le noble et libre esprit d'un Primatice.

Les Clouet, les deux Jean Cousin et leurs contemporains. — Si des artistes italiens eurent la belle fortune que nous venons d'indiquer rapidement, leur arrivée au nord des Alpes n'empêcha pas cependant des maîtres français, ou flamands francisés, d'être également en faveur auprès de la cour des Valois.

Dès le début de son règne, François Ier employa le peintre Jean Clouet, probablement d'origine flamande, et, en tout cas, né hors du

royaume. En 1518, Jean Clouet peignait déjà pour le roi; en 1522, il devint, dans la maison royale, valet de garde-robe en remplacement de Bourdichon, et, en 1528, peintre et valet de chambre du roi, situation qu'il conserva jusqu'à sa mort en 1540. Renommé surtout comme portraitiste, Jean Clouet s'acquit une telle réputation que Clément Marot alla jusqu'à le comparer à Michel-Ange.

A la mort de Jean Clouet, ses charges passèrent à son fils, François Clouet, né à Tours vers 1516, et qui depuis quelque temps était devenu aussi habile que son père : François Clouet, surnommé « Janet », fut tenu en son temps pour le premier des peintres français. Ronsard, pour ne citer qu'un seul auteur, l'appelait « l'honneur de nostre France ». François Clouet mourut au service du roi, en 1572, ayant joint à ses émoluments de peintre en titre le produit de certains offices, tels que celui de contrôleur général des effigies de la Monnaie, qui lui fut donné en 1559.



Phot. Giraudon.

Fig. 509. — Portrait de François Ier.
École française, époque de Jean Clouet.
(Musée du Louvre.)

Un autre nom de peintre du xvie siècle, toujours demeuré célèbre, est celui de Jean Cousin, originaire de Sens. Jusqu'à ces derniers temps, ce que l'on croyait savoir de ce maître pouvait paraître singulier. Quelques dates relevées semblaient indiquer une carrière d'artiste démesurément longue. M. Maurice Roy a singulièrement éclairci la question en démontrant qu'il y avait eu, en réalité, deux Jean Cousin peintres, le père et le fils. Le premier, qui travaillait déjà à Sens avant 1526, s'établit à Paris vers 1540 et mourut vers 1560. Le second, né à Sens vers 1522, prolongea son existence à Paris jusqu'en 1593 ou 1594.

Enfin, en dehors des Clouet et de Jean Cousin, on connaissait aussi, grâce surtout à un passage de Brantôme qui nous parle d'une chambre toute garnie de portraits exécutés par ce maître, un certain Corneille de Lyon. Ce Corneille de Lyon devait son surnom à la ville où il a princi-

palement travaillé. Mais c'était un étranger, originaire de La Haye, en Hollande, entré au mois de janvier 1541 au service du dauphin Henri, qui fut plus tard le roi Henri II. Il alla se fixer à Lyon en 1544 et y vivait encore en 1574 avec la qualité de peintre et valet de chambre du roi. Ajoutons qu'il fut la tige de toute une lignée de peintres du nom de de la Haye ou Delahaye.

Tant que la critique n'a eu à sa disposition que ces quelques noms, l'histoire de la peinture française sous la dernière branche des Valois est demeurée fort simplifiée. Quand on avait dit : « les Clouet » et rappelé Jean Cousin et Corneille de Lyon, on croyait avoir épuisé la matière. Peu à peu les documents ont révélé l'existence de beaucoup d'autres artistes, contemporains des premiers, ce qui a étrangement compliqué les choses. François I[er] a eu à son service, dès avant son avènement au trône, Barthélemy Guety ou Guetti, dit Guyot, que d'aucuns pensent avoir été un Italien, et qui, avec le titre de peintre et valet de chambre du roi, a travaillé à côté de Jean Clouet et paraît avoir vécu au moins jusqu'en 1533. Les trois fils de François I[er], à leur tour, eurent chacun leurs peintres préférés. Le dauphin Henri a protégé, puis continué à employer après être devenu le roi Henri II, non seulement Corneille de Lyon, mais encore les deux Le Mannier, Germain (1537-1559), huissier de salle, et plus tard valet de chambre du roi, et Éloy, peut-être frère de Germain, peintre ordinaire après la mort d'Henri II. Le dauphin François et Charles d'Orléans, troisième fils de François I[er], entretenaient, le premier Guillaume Boutelou, devenu ensuite peintre du roi et associé à François Clouet de 1548 à 1572; le second, David Guestrac. Citons encore : Clouet de Navarre, frère de Jean Clouet, au service de Marguerite d'Angoulême en 1529; Jean Champion, de la maison de Louise de Savoie, attaché à la cour de François I[er] à partir de 1525; Jean Courtois; François Besnard; Nicolas Boterio; Claude de Bruyères; plusieurs peintres de Tours, dont Pierre Viau, peintre et verrier (1515-1524), Louis de Launay (1516), Pierre Pilati (1529) et celui qui paraît avoir été le plus renommé d'entre eux, Jean de Posay, à la fois peintre et enlumineur (1521-1548). Mentionnons également Nicolas Denisot, surnommé



Phot. Sauvanaud.

Fig. 510. — Portrait du dauphin François, fils de François I[er]. Attribué à Jean Clouet. (Musée d'Anvers.)

« le comte d'Alsinois » (anagramme de son nom), né au Mans en 1515, mort à Paris en 1559, qui fit le portrait de la maîtresse de Ronsard; Étienne des Salles, Michel Rochetel, qui fournit les patrons d'une série d'émaux représentant les Douze Apôtres (1547); René Thibergeau, Georges van der Straeten et Jean Scipion, peintre de portraits à Paris en 1558, qui furent tous les trois employés par Catherine de Médicis; les Du Monstier, Geoffroy, Étienne, Cosme et Pierre, réputés pour leurs dessins; Jean de Gourmont, auquel on avait jadis attribué une *Nativité* du Musée du Louvre; Antoine Caron, déjà connu vers 1540, mort en 1593 au plus tard, auteur probable d'une série de dessins de l'*Histoire d'Arthémise* conservée à la Bibliothèque Nationale; Jacques Le Moyne de Morgues ou Morges, originaire de Dieppe, mort en 1587, qui partit en 1564 comme peintre dessinateur d'une expédition en Floride et dont Mme la marquise de Ganay possède une très curieuse gouache; etc.

Dans les quinze ou vingt dernières années des règnes des Valois, apparaissent Jean de Court, qui remplaça François Clouet auprès du roi en 1572, et fut ensuite peintre de Henri III; Jacques Patin qui, cette même année 1572, succéda à Guillaume Boutelou; Pierre Gourdelle, peintre du roi en 1583, valet de chambre de Catherine de Médicis en 1585; Benjamin Foulon, neveu de François Clouet; François Quesnel, et une longue suite de leurs émules qui nous font arriver jusqu'à l'avènement de la Maison de Bourbon avec Henri IV.

Ajoutons que des peintres du Nord sont aussi venus chercher fortune en France. Tels furent notamment trois peintres d'Anvers : Josse van Cleef, dont le talent de portraitiste fut très prisé à la cour ; Henri Frank, qui habitait Tours en 1522 ; et Nicolas Fenestraux, établi à Orléans en 1527 et qui, à cette date, était déjà depuis plus de vingt ans dans le royaume de France.

En contre-partie de cette accumulation de noms, se dresse en quelque sorte une quantité d'œuvres anonymes. Nous avons surtout une ample série de portraits commençant avec la fin du règne de Louis XII et se prolongeant jusqu'après la mort du dernier des Valois, Henri III, assassiné en 1589. De ces portraits, qui ne montrent le plus souvent que le buste des personnages, les uns sont peints sur panneaux; les autres sont ces crayons, légèrement rehaussés de couleurs, qui servaient en général de préparations pour des tableaux ou des émaux, et qui, sans être toujours de la même valeur, constituent néanmoins, dans leur ensemble, un des joyaux les plus précieux du trésor de l'art français. Le Musée Condé à Chantilly, le cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale, le Louvre, la Bibliothèque Méjanes à Aix, les galeries de Florence et de Saint-Pétersbourg, sans parler de quelques collections particulières comme celles de MM. Salting et Deligand, contiennent des exemplaires

de ces dessins, dont beaucoup sont tout à fait exquis et dignes de ravir les amateurs les plus exigeants.

Mais si la qualité exceptionnelle de ces chefs-d'œuvre est incontestable, leur classification et surtout leur attribution, ainsi que celles des portraits peints sur panneaux, présentent les plus grandes difficultés.

« A l'heure actuelle, écrivait Henri Bouchot en 1884, à propos des dessins, en dépit de toutes les vraisemblances et de toutes les probabilités, nous hésiterions à attribuer sans arrière-pensée un seul crayon aux deux Clouet, parce qu'ils n'étaient point seuls à dessiner à la cour et que, parmi leurs rivaux, il y eut, sans aucun doute, des hommes moins connus qu'eux, mais peut-être aussi habiles. » Après vingt-quatre ans écoulés depuis que ces lignes de Bouchot ont été imprimées, M. Étienne Moreau-Nélaton, qui a autant que personne étudié la question, réédite des réserves analogues : « De Perréal et de Jean Clouet, dit-il, à Corneille et à François Clouet, l'étape n'est pas longue; impossible cependant de jalonner la route. Nous marchons en pleine obscurité. Confessons donc notre impuissance à sortir de cette nuit qu'éclaire à peine de loin en loin une faible lueur. »



Fig. 511. — Portrait de Pierre Cuthe, par François Clouet.
(Musée du Louvre.)

Cependant nous pouvons maintenant nous prononcer d'une manière à peu près certaine en ce qui concerne les œuvres de François Clouet, le fameux « Janet ». Au Louvre est entrée une peinture de sa main, signée en toutes lettres et datée de 1562. C'est le portrait, en grandeur naturelle, d'un ami du peintre, Pierre Cuthe, qui s'occupait à Paris de pharmacie et de botanique. De François Clouet sont encore indubitablement un *Charles IX*, en buste, daté de 1561, du Musée impérial de Vienne; un autre *Charles IX* du même musée, celui-ci de 1566, et en pied, dont une réduction est au Louvre; et une délicieuse *Élisabeth d'Autriche*, *reine de France*,

chef-d'œuvre du maître, qui compte à bon droit parmi les morceaux les plus admirés du Musée du Louvre. Il semble que l'on puisse attribuer aussi à François Clouet, sans parler peut-être de quelques autres peintures, certains dessins d'une maîtrise incomparable, appartenant à la Bibliothèque Nationale et qui proviennent d'un neveu de François Clouet.

D'un des Jean Cousin, nous avons une œuvre authentique dans un panneau, longtemps célèbre, du *Jugement dernier*, qui a passé de la Chapelle des Minimes de Vincennes au Louvre. La question est de savoir si le « Jean Cousin », auteur certain de ce tableau, est le père ou le fils. En tout cas, de Jean Cousin le fils, indépendamment de compositions gravées, nous possédons des dessins, remarquables surtout par l'entente du sentiment décoratif, dont la série constitue un *Livre de Fortune*, manuscrit daté de 1568, conservé à la bibliothèque de l'Institut. Signalons encore, mais sans nous prononcer sur l'attribution, deux peintures contemporaines des Cousin et qui ont été retrouvées à Sens, leur ville natale : une *Eva prima Pandora* et une *Arthémise* qui a figuré aux Primitifs français (n° 223).



Fig. 312. — François Clouet.
Étude pour le portrait d'Élisabeth d'Autriche.
(Bibl Nat., Cabinet des estampes.)

Quant à Corneille de Lyon, il serait l'auteur, d'après des témoignages remontant au XVIIe siècle, de certains petits portraits peints, dans lesquels les têtes, très délicatement modelées, se détachent sur des fonds verts ou bleus clairs. Très récemment on a tenté d'inscrire aussi sous son nom des peintures empreintes d'un caractère nettement flamand ou néerlandais. Mais les théories émises à cet égard ne reposent que sur un fâcheux système d'interpolation des textes authentiques.

A une période un peu plus ancienne, je veux dire antérieure à la mort de Jean Clouet et correspondant à peu près aux années 1515 à 1540, appartiennent plusieurs portraits sur panneaux de François Ier : l'un d'eux (au Musée Condé) représentant le roi en pleine jeunesse ; deux autres (au Louvre), l'un de grand, l'autre de petit format, le montrant

plus âgé; et une effigie équestre du même souverain, dont la meilleure réplique est au Musée des Offices, à Florence. D'une date qui ne semble pas, d'après l'âge apparent des modèles, pouvoir descendre plus bas que 1525 au plus tard, sont deux beaux portraits de *Guillaume de Montmorency* (au Louvre et au Musée de Lyon), ainsi qu'un *Guillaume Budé* du Musée de Versailles. Mériteraient également d'être cités ici, d'autres effigies masculines, postérieures de quelques années aux précédentes, par exemple un *Claude de Lorraine, duc de Guise*, du Musée Pitti à Florence. Mais les deux plus séduisantes productions de cette époque sont deux charmants petits portraits en buste de deux des enfants de François Ier : sa fille *Charlotte* (collection particulière) et son fils le dauphin François (Musée d'Anvers), peints, la première vers 1520, le second en 1523 ou 1524. Pour ces deux portraits ainsi que pour l'un au moins des *François Ier* du Louvre, et peut-être pour le *François Ier à cheval* et le *Claude de Lorraine, duc de Guise*, des galeries de Florence, on pourrait penser avec grande vraisemblance, si l'on voulait prononcer un nom d'artiste, à Jean Clouet.



Phot. Giraudon

Fig. 513. — Portrait de Louis de Béranger de Guast. Attribué à François Clouet.
(Bibl. Nat., Cabinet des Estampes.)

C'est aussi de ce maître que pourraient être quelques-uns des plus beaux dessins de Chantilly, représentant des personnages contemporains des premières années du règne de François Ier. Toutefois, il ne faut pas oublier que Jean Clouet n'était pas seul à travailler pour la cour de France et que, sans parler de l'énigmatique Barthélemy Guéty, Perréal a prolongé son existence jusqu'en juin ou juillet 1530.

Pourquoi les auteurs des plus remarquables morceaux du xvie siècle français n'ont-ils pas pris, hélas! le même soin qu'un autre peintre du même temps, Simon de Mailhy, plus communément appelé Simon de Châlons, qui a travaillé de 1545 à 1565? Celui-ci avait l'habitude de signer

et de dater ses peintures et, grâce à cette circonstance, nous connaissons de lui plusieurs tableaux religieux, dignes d'intérêt, une *Incrédulité de saint Thomas* au Musée du Louvre, une *Adoration des Bergers* de 1548 et une *Notre-Dame de Pitié* de 1550, conservées à Avignon, etc.

La carrière de Simon de Châlons rappelle celle de plusieurs de ces



Phot. Giraudon.

Fig. 514. — Le Jugement dernier, par Jean Cousin.
(Musée du Louvre.)

artistes dont nous avons parlé précédemment, lesquels, nés en des pays divers, se trouvèrent attirés vers le centre que constituait Avignon. Originaire de Champagne, Simon de Châlons, lui aussi, se transporta dans la vallée du Rhône et habita l'ancienne ville des Papes.

Avant lui, mais toujours au XVIe siècle, un autre peintre champenois, Jean Cordonnier, de Troyes, était également descendu vers le midi de la France, poussant encore plus loin qu'Avignon, jusqu'aux rives de la

Méditerranée. Il fut l'élève de Louis Bréa de Nice, séjourna à Aix-en-Provence où il était déjà en 1516, et se fixa ensuite à Marseille où il mourut en 1548 ou 1549. Les documents attestent que Jean Cordonnier exécuta plusieurs peintures importantes. Dans le nombre figurait un retable, commandé en 1520 par la Communauté du village de Six-Fours, près de Toulon. M. Pératé, notre ami et collaborateur pour cette *Histoire de l'Art*, a proposé, avec beaucoup de vraisemblance, de reconnaître l'œuvre en question dans un beau retable qui est encore dans l'église de Six-Fours.

En terminant ce chapitre, l'ordre chronologique nous amène aux quinze ou seize dernières années de l'époque des Valois, à celles qui sont postérieures à la mort du Primatice et à la mort de François Clouet, décédés celui-ci en 1572, celui-là en 1570. Durant cette période qui se clôt en 1589, l'art français a continué à se manifester soit par des peintures, soit par des dessins. Certaines peintures ont un intérêt historique, comme le *Bal des noces du duc de Joyeuse*, ou le fin petit portrait de *Henri III à genoux devant une croix*, qui sont l'un et l'autre au Louvre. Parmi les dessins, mentionnons, pour son charme, un crayon de la Bibliothèque Nationale, portrait présumé de *Marie Touchet*, que Bouchot songeait à attribuer à Jean de Court, successeur de François Clouet comme peintre du roi.

Les Miniaturistes. — L'invention de l'imprimerie et de la gravure avait porté un coup terrible à l'industrie, jadis si florissante en France, des calligraphes, enlumineurs et miniaturistes. Les archives fournissent maintes preuves de l'émotion que causa, dans ce petit monde spécial, l'introduction des procédés mécaniques, et parfois de la misère dans laquelle tombèrent tout à coup, faute de travail, les adeptes des anciennes méthodes manuelles. Pour gagner leur vie, certains miniaturistes se résignèrent à employer leurs pinceaux à l'embellissement, au moyen d'images peintes, de livres imprimés, dont les grands éditeurs parisiens, les Vérard, les Le Rouge, et leurs rivaux ou successeurs, tiraient des exemplaires de luxe à l'intention des riches amateurs.

Néanmoins l'usage persista encore, pendant presque tout le xvi[e] siècle, d'exécuter pour les souverains, les princes ou les grands seigneurs, des copies à la main d'ouvrages qu'on voulait leur dédier. On continua aussi, en dépit des progrès de la typographie et de l'estampe, à vouloir des livres d'heures manuscrits, illustrés à la vieille mode.

Souvent, il faut l'avouer, les images des manuscrits français du xvi[e] siècle sont fort médiocres de style et d'exécution. Mais il s'est cependant trouvé parfois, parmi ces miniaturistes contemporains des cinq derniers rois de la maison de Valois, des hommes de grand talent.

L'un d'eux, qui travaillait pour la cour au commencement du règne de

François Ier, a souvent signé et daté ses œuvres. C'était un étranger, originaire, comme Corneille de Lyon, des Pays-Bas. Il se nommait « Godefroy le Batave ». De lui nous avons des grisailles légèrement rehaussées d'or avec quelques touches discrètes de rouge et de bleu, d'une exécution extrêmement délicate, dans un manuscrit des *Triomphes de Pétrarque* (Bibl. de l'Arsenal, n° 6480) et dans trois volumes des *Commentaires de la Guerre Gallique*, datés de 1519 et 1520, qui ont été faits pour François Ier (tome I au British Museum, tome II à la Bibl. Nat., ms. français 13429; tome III au Musée Condé). Le tome II de ce dernier ouvrage renferme, en sus des grisailles de Godefroy le Batave, sept médaillons circulaires peints en couleurs sur fond bleu représentant des personnages de l'entourage de François Ier, les « preux de Marignan ». Ces médaillons très remarquables ont été attribués tantôt à Godefroy le Batave lui-même, ce que leur facture rend très peu vraisemblable, tantôt à Jean Clouet, tantôt à Perréal.



Phot. Berthaud fr.
Fig. 515. — Godefroy le Batave.
La rencontre de François Ier avec César.
Miniature de la « Guerre Gallique ».
(Bibl. Nat., ms. français 13429.)

De ces portraits des « preux de Marignan », on peut rapprocher une admirable miniature montrant François Ier au milieu de sa cour, dont il existe une gravure attribuée à Geoffroy Tory et qui se trouve, en original, en tête d'un manuscrit dédié à François Ier, la traduction de *Diodore de Sicile* par Antoine Macault (Musée Condé).



Phot. Berthaud fr.
Fig. 516. — Portrait d'Anne de Montmorency.
Un des « preux de Marignan »
de la « Guerre Gallique ». École française
(vers 1520).
(Bibl. Nat., ms. français 13429.)

Des miniatures presque aussi remarquables forment les frontispices d'autres manuscrits qui ont été dédiés également à François Ier, ou à sa

mère Louise de Savoie, par un certain Étienne Leblanc (Bibl. Nat., mss français 1738, 5715 et 5719).

Au même groupe se rattachent encore les charmantes illustrations d'un exemplaire des *Héroïdes d'Ovide* traduites par Saint-Gelais, délicieux volume de petit format conservé à la Bibliothèque royale de Dresde.

Un maître différent de l'auteur, ou des auteurs, des précédentes miniatures, mais non moins habile, a peint en 1539 la page initiale d'un *Commentaire sur l'évangile de saint Mathieu* (Bibl. Nat., ms. français 943) provenant toujours de François Ier. Ce maître doit être également l'auteur des très délicates images d'un *Livre d'Heures de Jean Lallemant*, trésorier de Languedoc et maire de Bourges, qui appartient à la Bibliothèque royale de La Haye.



Phot Berthaud fr.

Fig. 517. — Daniel dans la fosse aux lions. École française (vers 1547). Miniature en grisaille des « Heures de Henri II ».
(Bibl. Nat., ms. latin 1429.)

Les manuscrits qui viennent d'être cités datent du règne de François Ier. Sous ce monarque a travaillé pour la cour un enlumineur de Paris appelé Étienne Collault ; mais celui-ci paraît n'avoir été qu'une sorte d'entrepreneur en librairie. On a, d'autre part, pensé parfois, pour lui donner la paternité de quelques-uns de ces beaux morceaux, au fameux Geoffroy Tory, né à Bourges vers 1485, auteur, imprimeur, libraire, et lié avec les beaux esprits de son temps. Le malheur c'est que rien ne prouve que Geoffroy Tory ait réellement exécuté des miniatures de manuscrits. Plus dignes d'attention seraient peut-être les noms, restés cependant bien obscurs, de quelques habitants de Paris qui sont expressément désignés, dans des documents de leur époque, comme des « historieurs », c'est-à-dire des artistes capables de peindre des miniatures. C'est le cas pour

Toussaint Hubert (1521-1522), Claude Richer (1542), François Dubois (mort avant 1544) et Martial Vaillant (occupant en 1545 une situation en vue parmi ses confrères).

L'art de décorer les livres au pinceau a continué à être cultivé avec



Phot Berthaud fr

Fig. 518. — Portrait de François Ier. École française (vers 1566). Miniature du recueil de Du Tillet.

(Bibl. Nat., ms. français 2848.)

éclat sous Henri II, et dans la seconde moitié du XVIe siècle. A cette époque a fleuri un atelier qui comptait plusieurs collaborateurs de valeur inégale, mais parmi eux un maître, au moins, d'un talent exceptionnel. De cet atelier sont sortis trois livres d'heures exécutés pour Henri II (Bibl. Nat.,

ms. latin 1429), pour un membre de la famille de Dinteville (Bibl. Nat.,



Phot. Berthaud fr

Fig. 519.— Vincent Raymond : La Création du monde.
Miniature du « Psautier de Paul III ».
(Bibl. Nat., ms. latin 8880.)

ms. latin 10558) et pour le connétable de Montmorency (Musée Condé). On peut faire encore honneur au même atelier de deux superbes exem-

plaires des *Statuts de l'Ordre de Saint-Michel* peints, de 1549 à 1551, l'un pour le cardinal Charles de Lorraine (Bibl. de Saint-Germain-en-Laye), l'autre très vraisemblablement à destination du jeune roi d'Angleterre Édouard VI (Collection du colonel Sir George Holford). Il faut surtout mettre hors pair, comme étant le chef-d'œuvre de l'atelier, une suite de figures en pied des souverains français, depuis les Mérovingiens jusqu'à François Ier, qui illustre magnifiquement le *Recueil des rois de France* de Jean de Tillet, terminé en 1566 (Bibl. Nat., ms. français 2848).

Plus récent et nous amenant vers le déclin du XVIe siècle, est le précieux *Livre d'Heures de Catherine de Médicis* (Musée du Louvre) tout rempli de portraits de princes et de princesses de la famille royale, d'une exécution extrêmement fine et dont la plupart sont des réductions en couleurs d'après des crayons.

Les peintres-enlumineurs français ayant vécu sous François Ier et ses descendants en ligne masculine n'ont pas seulement travaillé dans leur patrie. Leur talent les fit aussi rechercher à l'étranger. Un d'eux, Vincent Raymond, de Lodève, mort au plus tôt en 1550, acquit une grande réputation en Italie, où on le trouve dès le pontificat de Léon X. Il fut employé par le pape Paul III Farnèse, très fin amateur d'art, ainsi que par son successeur Jules III, et décora des manuscrits de luxe, dont quelques-uns ont été retrouvés d'une manière certaine, par exemple le très beau *Psautier de Paul III* de la Bibliothèque Nationale (ms. latin 8880).

Les créations de ces maîtres de la miniature, qui ont encore défendu au XVIe siècle le renom de l'école française, sont, dans certains cas, d'une perfection technique incomparable; la composition en est savante; les figures, ainsi que les paysages et les accessoires, dénotent une extraordinaire habileté de main. Néanmoins, malgré ces éloges qu'elles méritent, et si l'on met à part l'invention de la partie décorative, qui est d'un goût exquis, ces œuvres ont quelque chose de froid. On y sent un art conventionnel qui ne se prolonge en quelque sorte que par tradition. Il y manque cette vie, ce caractère d'originalité, cette fine observation des choses effectivement vues, et parfois cette émotion profonde, ces grandes envolées de poésie ou ces traits de fantaisie charmante, qui animent au contraire leurs devanciers des XIVe et XVe siècles, et qui doivent faire assigner à quelques-uns de ces antiques artistes de la France une si haute place dans l'histoire de l'Art.

BIBLIOGRAPHIE

Archives de l'Art français, 1re et 2e série. Paris, 1851-1862, in-8°. — *Nouvelles Archives de l'Art français*, 1re et 2e série, et la suite des autres publications de la Société de l'Histoire de l'Art français qui se continuent depuis 1872. — *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, in-8°, années 1900 et suivantes. — *Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France*, in-8°, années 1887 et suivantes. — Société de l'Histoire de Paris, *Mémoires* et *Bulletin*, en cours de publication depuis 1874. — Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements. *Comptes rendus des séances.* Paris, in-8°, 1877 et années suivantes. — *Le Manuscrit*, revue spéciale de documents manuscrits. Paris, 1894 et 1895, 2 vol. in-4°. — *Catalogues* officiels de l'*Exposition des Primitifs français* en 1904; et de l'*Exposition de portraits peints et dessinés du* XIIIe *au* XVIIe *siècle*, faite en 1907 à la Bibliothèque Nationale. Paris, 1904 et 1907, in-8°. — A. JAL. *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*, 2e édition. Paris, 1872, gr. in-8°. — PAUL MANTZ. *La Peinture française du* IXe *siècle à la fin du* XVIe. Paris, in-8° (*Bibliothèque de l'Enseignement des Beaux-Arts*). — Cte [plus tard marquis] LÉON DE LABORDE. *Les Ducs de Bourgogne.* Paris, 1849-1852, 3 vol. in-8°; — du MÊME, *La Renaissance des Arts à la cour de France.* Paris, 1850 et 1855, 2 vol. in-8°. — MRS MARK PATTISON. *Renaissance of Art in France.* Londres, 1879, 2 vol. in-8°. — HENRI BOUCHOT. *L'exposition des Primitifs français. La peinture en France sous les Valois.* Paris, 1904, in-8°; — du MÊME. Les Primitifs français. Un dernier mot, dans *Revue de l'Art ancien et moderne*, t. XVI. — CAMILLE COUDERC. *Bibliothèque Nationale. Album de portraits d'après les collections du département des manuscrits.* Paris, in-4°; — du MÊME. Exposition de portraits peints et dessinés à la Bibliothèque Nationale, dans *Gazette des Beaux-Arts*, 1907. — Cte PAUL DURRIEU. *La peinture à l'Exposition des Primitifs français.* Paris, 1904, in-4°. — LOUIS DIMIER. Les origines de la Peinture française, dans *Les Arts*, année 1905; — du MÊME. *Critique et controverse touchant à différents points de l'Histoire de l'Art*, Paris, 1909, in-8°. — GEORGES LAFENESTRE. L'Exposition des Primitifs français, dans *Gazette des Beaux-Arts*, 1904. — P.-ANDRÉ LEMOISNE. L'Exposition des Portraits peints et dessinés du XIIIe au XVIIe siècle, faite à la Bibliothèque Nationale de Paris, dans *Les Arts*, année 1307. — ÉMILE MÂLE. *L'art religieux à la fin du moyen âge en France.* Paris, 1908, gr. in-8°. — F. DE MELY. Promenades à l'Exposition des Primitifs français, dans *Revue de l'Art ancien et moderne*, t. XV et XVI. — PAUL VITRY. *De quelques travaux récents relatifs à la peinture française du* XVe *siècle.* Paris, 1903, in-8°; — du MÊME. L'Exposition des Primitifs français, dans *Les Arts*, année 1904. — LÉOPOLD DELISLE. *Le Cabinet des Manuscrits de la Bibliothèque Nationale.* Paris, 1868-1881, 3 vol. in-4° et un album. — PAULIN PARIS. *Les manuscrits français de la Bibliothèque du roi.* Paris, 1836-1848, 7 vol. in-8°. — HENRY MARTIN. *Les miniaturistes français.* Paris, 1906, in-8°. — Cte P. DURRIEU. Manuscrits de luxe exécutés pour des princes et des grands seigneurs français, dans *Le Manuscrit*, t. II, 1895; — du MÊME. Les Manuscrits des statuts de l'Ordre de Saint-Michel. Paris 1911, in-4° (extrait du *Bulletin de la Société française de reproduction de manuscrits à peintures*); — du MÊME. Notes sur quelques manuscrits français... conservés dans des bibliothèques d'Allemagne, 1892, in-8°; et Manuscrits d'Espagne remarquables par leurs peintures, 1893, in-8° (extraits de la *Bibliothèque de l'École des Chartes*, t. LIII et LIV). — JOSEPH DECHELETTE et E. BRASSARD. *Les peintures murales du Moyen Age et de la Renaissance dans le Forez.* Montbrison, 1900, in-f°. — LÉON GIROU. *Les Peintures murales du département de la Haute-Loire.* Paris, 1911, in-f°. — E. GIRAUDET. *Les artistes tourangeaux.* Tours, 1885, in-8°. — CHARLES DE GRANDMAISON. *Documents pour servir à l'Histoire des Arts en Touraine.* Tours, 1870, in-8°. — CÉLESTIN PORT. *Dictionnaire historique, géographique et biographique de Maine-et-Loire.* Paris et Angers, 1874-1878, 3 vol. in-8°; — du MÊME. *Les Artistes angevins.* Paris et Angers, 1881, in-8°. — NATALIS RONDOT. Les peintres de Lyon du XIVe au XVIIIe siècle (extrait de *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements*, 1887); — du MÊME. Les artistes et les maîtres étrangers ayant travaillé à Lyon, dans *Gazette des Beaux-Arts*, 1883. — M. C. et GEORGES GUIGNE. *Bibliothèque historique du Lyonnais*, t. I. Lyon, 1888, in-8°.

RÈGNES DE CHARLES VII ET LOUIS XI

Cte PAUL DURRIEU. Les Heures à l'usage d'Angers de la collection Martin Le Roy. Paris, 1911, in-4° (Publication de la *Société française de reproductions de manuscrits à peintures*; — du MÊME. Une vue de l'église du Saint-Sépulcre... provenant du bon roi René, in-8° (extrait du *Florilegium Melchior de Vogüé.* Paris, 1909). — HENRI BOUCHOT. Le portrait de Louis II d'Anjou, roi de Sicile, dans la *Gazette archéologique* de 1886. — A. LECOY DE LA MARCHE. *Extraits des comptes et mémoriaux du roi René.* Paris, 1873, in-8°; — du MÊME. *Le roi René.* Paris, 1875, 2 vol. in-8°. — Abbé ARNAUD D'AGNEL. *Les comptes du roi René.* Paris, 1908-

1910, 3 vol. in-8°. — Abbé Requin. Documents inédits sur les peintres, peintres-verriers et enlumineurs d'Avignon au xv[e] siècle (extrait de *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements*, année 1889); — du même. L'École avignonnaise de Peinture, dans *Revue de l'art ancien et moderne*, t. XVI — Georges Lafenestre. Nicolas Froment, dans *Revue de l'art ancien et moderne*, t. II. — Henri Bouchot. Un tableau capital de l'École française à retrouver, et Paul Durrieu. La « Vierge de miséricorde » d'Enguerrand Charonton et Pierre Villate au Musée Condé, dans *Gazette des Beaux-Arts*, 1904. — Conrad de Mandach. Un atelier provençal du xv[e] siècle, dans *Monuments et mémoires de la Fondation Piot*, t. XVI. — Tristan Leclère. Un protecteur de l'art français dans la vallée d'Aoste au xv[e] siècle, dans *Gazette des Beaux-Arts*, 1907. — P. d'Ancona. Gli affreschi del castello di Manta nel Saluzzese, dans l'*Arte*, 1905. — Thomas Bensa. *La Peinture en Basse-Provence, à Nice et en Ligurie*, 1909, in-8°. — A. Kleinclausz. Les Peintres des ducs de Bourgogne, dans *Revue de l'art ancien et moderne*, t. XX. — Camille Benoit. Le tableau de l'Invention de la vraie Croix et l'École française du Nord dans la seconde moitié du xv[e] siècle, dans *Monuments et mémoires de la Fondation Piot*, t. X.

Jean Foucquet. — C[te] Paul Durrieu. *Les « Antiquités judaïques » et le peintre Jean Foucquet*, Paris, 1908, in-f°. (On trouvera, à la fin de cet ouvrage, une bibliographie de l'ensemble des travaux qui ont été publiés sur Jean Foucquet, jusqu'à l'année 1907); — du même. *Le « Boccace de Munich »*. Munich, 1909, in-f°. — Jean Guiffrey. Un portrait français du xv[e] siècle au musée del'Ermitage, dans *Les Arts*, année 1906. — Max J. Friedländer. Eine Bildnisstudie Jean Fouquets, dans le *Jarbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, t. XXXI, 1910.

Paul Leprieur. Les récentes acquisitions du département des peintures au musée du Louvre (1906), dans *Gazette des Beaux-Arts*, 1907. — Salomon Reinach. L'homme au verre de vin, dans la *Revue archéologique*, 1910, II. — Émile Bertaux. Un maître portugais du xv[e] siècle. Nuno Gonçalves, dans *Revue de l'art ancien et moderne*, t. XXVIII. — P. Durrieu, L. Dimier et S. Reinach. Articles divers sur *Zanetto Bugatto* (Jehannet de Milan) dans la *Chronique des Arts*, 1904. — Jean Guiffrey. Le Retable du Parlement de Paris, dans *Les Arts*, années 1904 et 1905. — C[te] Paul Durrieu. L'enlumineur et le miniaturiste. Paris, 1910, in-8° (extrait des *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions*).

Jean Colombe et le Maître François. — C[te] Paul Durrieu. *Chantilly. Les très riches Heures de Jean de France, duc de Berry*. Paris, 1904, in-8° (le chapitre consacré à *Jean Colombe*); — du même. *Un grand enlumineur parisien au* xv[e] *siècle*. Paris, 1892, in-8. — C[te] Alexandre de Laborde. *Les Manuscrits à peintures de la Cité de Dieu de saint Augustin*. Paris, 1909, 3 vol. in-f°.

RÈGNES DE CHARLES VIII ET LOUIS XII

Bourdichon et **Perréal.** — Curmer. *Le livre d'Heures de la reine Anne de Bretagne*. Paris, 1841, in-4°. — H. O[mont]. Reproduction en phototypie des *Heures d'Anne de Bretagne*. Paris, in-8°. — F. Carta et G. Bertoni. *Les petites prières de Renée de France*. Modène, 1907, in-12. — Émile Male. Trois œuvres nouvelles de Jean Bourdichon, et Jean Bourdichon et son atelier, dans *Gazette des Beaux-Arts*, 1902 et 1904. — C[te] Paul Durrieu. Miniatures de Jean Bourdichon, dans la *Chronique des Arts*, années 1905 et 1908; — du même. L'enlumineur flamand Simon Bening. Paris, 1910, in-8° (extrait des *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions*). — F. de Mely. Les « Heures d'Anne de Bretagne » et les inscriptions de leurs miniatures, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1909, et dans la *Revue de l'art ancien et moderne*, t. XVII. — E.-L.-G. Charvet. *Jehan Perréal, Clément Trie et Édouard Grand*. Lyon, 1874, in-8°. — E. Bancel. *Jehan Perréal*. Paris, 1885, in-8°. — R. de Maulde la Clavière. *Jean Perréal, dit Jean de Paris*. Paris, 1896, in-12 (et dans *Gazette des Beaux-Arts*, 1895 et 1896). — Maurice Roy. Jean Perréal. Témoignages authentiques sur sa mort. Paris, 1910 (extrait du *Bulletin des antiquaires de France* pour 1909).

Paul Durrieu et Jean-J. Marquet de Vasselot. Les Manuscrits à miniatures des Héroïdes d'Ovide traduits par Saint-Gelais. Châteaudun, 1894, gr. in-8° (extrait de *L'Artiste*). — F. de Mely. L' « Ecce Homo » de Jean Hay. Paris, 1911 (extrait de la *Revue archéologique*). — Camille Benoit. La peinture française à la fin du xv[e] siècle, dans *Gazette des Beaux-Arts*, 1901 et 1902. — C[te] Paul Durrieu. Un chef-d'œuvre de la miniature française sous Charles VIII. Arcis-sur-Aube, 1894, in-4° (extrait de la revue *Le Manuscrit*). — Fournier-Sarlovèze. Quelques primitifs du centre de la France, dans *Revue de l'art ancien et moderne*, t. XXV. — Maxe-Werly. Notes et documents pour servir à l'histoire de l'Art et des artistes dans le Barrois (dans *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements*, année 1896. — Georges Durand. *Monographie de l'église Notre-Dame, cathédrale d'Amiens*. Amiens, 1903, 2 vol. in-f°. — D[r] Rigollot. *Les œuvres d'art de la Confrérie de Notre-Dame-du-Puy, d'Amiens*. Amiens, 1858, in-8°. — Prince d'Essling et Eugène Müntz. *Pétrarque, ses études d'art, son influence sur les artistes*. Paris, 1902, in-f°.

RÈGNES DE FRANÇOIS Ier ET DES DERNIERS VALOIS

L. Dimier. *Le Primatice.* Paris, 1900, in-8°; — du même. *French Painting in the XVI century.* Londres, in-12; — du même. *Le Portrait du* XVIe *siècle, aux Primitifs français.* Paris, in-8°; — du même. Fontainebleau (dans la *Collection des villes d'art célèbres*). Paris, 1908, in-8°; — du même. Une œuvre inconnue de Corneille de Lyon, dans *Revue de l'art ancien et moderne*, t. XII; — du même. Le portrait de Charlotte de France du présumé Jean Clouet, dans *Gazette des Beaux-Arts*, 1906. — Jules Clouzot. Les peintures du château d'Oiron, dans *Revue de l'art ancien et moderne*, t. XX. — Henri Bouchot. *Bibliothèque Nationale. Les portraits au crayon des* XVIe *et* XVIIe *siècles.* Paris, 1884, gr. in-8°; — du même. *Les Clouet.* Paris, 1892, in-4°; — du même. *Catherine de Médicis.* Paris, 1899, in-4°. — Étienne Moreau-Nélaton. *Le portrait à la Cour des Valois. Crayons français du* XVIe *siècle conservés au Musée Condé.* Paris, 5 vol. in-8°; — du même. *Chantilly. Crayons français du* XVIe *siècle.* Paris, 1910, in-4°. — Alphonse Germain. *Les Clouet.* Paris, 1906, in-8°. — Gustave Lebel. Un portrait oublié d'une fille de François Ier, dans *Gazette des Beaux-Arts*, 1909. — M.-H. Spielmann. François Ier en saint Jean-Baptiste, peinture attribuée à Jean Clouet, dans *Revue de l'art ancien et moderne*. t. XX. — Paul Cornu. Un portrait authentique de François Clouet au Musée du Louvre, dans *Revue de l'art ancien et moderne*, t. XXIII. — Henri Stein. Le peintre François Clouet et l'apothicaire Pierre Quthe. Paris, 1909, in-8° (extrait des *Mémoires de la Société de l'Histoire de Paris*, t. XXXVI). — Maurice Roy. *Les deux Jehan Cousin.* Sens, 1909, in-8°. — Ludovic Lalanne. *Le livre de Fortune, recueil de deux cents dessins... de Jean Cousin.* Paris, 1883, in-4°, — R. de Maulde la Clavière. A propos de quelques soi-disant portraits de femmes du XVIe siècle, dans *Revue de l'art ancien et moderne*, p. 27, t. II et III. — B. Hauréau. *Histoire littéraire du Maine*, édition de Paris, 1870-1877, 10 vol. in-8° (tome III, pour Nicolas Denisot). — Jules Guiffrey. Les Dumoustier, dans *Revue de l'art ancien et moderne*, t. XVIII et XX. — A. Pératé. Le grand retable de Six-Fours, dans *Gazette des Beaux-Arts*, 1891.

Les commentaires de la guerre gallique, reproduits pour la Société des Bibliophiles français. Paris, 1894, 3 vol. in-8°; et étude sur ce manuscrit par le Bon de Noirmont (extrait de la *Revue Britannique*, 1894). — F. de Mely. Jean Clouet ou Godefroy le Batave, dans *Gazette des Beaux-Arts*, 1907. — Léopold Delisle et Paul Durrieu. Les Heures du Connétable de Montmorency au Musée Condé, dans *Revue de l'art ancien et moderne*, t. VII. — E. Quentin-Beauchard. *Le livre d'Heures de Henri II.* Paris, 1890, in-8°. — H. O[mont]. Reproductions en phototypie du *Livre d'Heures de Henri II* et *Portraits des rois de France du recueil de Du Tillet.* Paris, in-8°. — Léon Dorez. *Psautier de Paul III, reproduction... du ms. latin* 8880 *de la Bibliothèque nationale.* Paris, in-4°.

CHAPITRE V

LE VITRAIL FRANÇAIS AU XV[e] ET AU XVI[e] SIÈCLE[1]

LE VITRAIL AU XV[e] SIÈCLE

Influences de Paris. — Nous ne connaîtrons jamais parfaitement l'histoire du vitrail au xv[e] siècle, parce que les vitraux de Paris ont disparu. Dès le xiv[e] siècle, Paris est l'école où se forment les artistes français et souvent les artistes étrangers : c'est Paris qui crée ; ce sont les ateliers parisiens qui inventent ces façons nouvelles de poser, de draper les personnages, que toutes nos provinces imitent aussitôt.

La grande école qui se forma à Paris au temps de Charles V, et dont le chef fut Raymond du Temple, nous donnerait, si nous la connaissions mieux, la clef de l'histoire de l'art français dans la seconde partie du moyen âge. La plupart des problèmes qui restent pour nous sans réponse trouveraient là leur solution. L'histoire du vitrail, par exemple, deviendrait singulièrement plus claire, si nous avions seulement quelques-unes des nombreuses verrières qui furent faites à Paris au temps de Charles V et de Charles VI. Mais tout a été détruit : il ne subsiste rien des vitraux du collège de Navarre, dont Le Vieil vante la finesse, rien des vitraux du collège de Beauvais, rien de ceux de l'église des Célestins, rien de ceux de l'hôtel Saint-Paul. De l'activité des verriers parisiens, à ce moment décisif, il ne reste plus aucune trace. Un détail relevé par l'honnête Sauval dans les livres de comptes qu'il eut entre les mains mérite de retenir notre attention : il nous dit que les vitraux de l'hôtel Saint-Paul avaient été dessinés par Jean de Saint-Romain. Jean de Saint-Romain était, on le sait, un des plus grands sculpteurs du règne de Charles V (voir Tome II, p. 698 et suiv.); le vitrail n'était donc pas alors l'œuvre exclusive d'un

1. Par M. Émile Mâle.

praticien enfermé dans son art ou d'une corporation jalouse. Il est probable que le maître de l'œuvre conservait sur les vitraux son droit de surveillance : les vitraux dessinés par le sculpteur Jean de Saint-Romain durent sans doute être soumis à l'approbation de Raymond du Temple, architecte de l'hôtel Saint-Paul. Nous verrons bientôt des peintres de profession devenir à l'occasion peintres-verriers. C'est ce qui explique que le vitrail soit resté en parfaite harmonie avec l'architecture, la sculpture et la peinture du temps et qu'il ait pu en suivre tous les progrès.

On dirait que le vitrail, tel qu'il apparaît dans les dernières années du XIVe siècle, a été conçu par des architectes et des sculpteurs plus encore que par des peintres. Chacune des divisions de la fenêtre est occupée par une grande figure de saint, grave et immobile comme une statue. Comme une statue encore, cette figure a un dais d'architecture au-dessus de la tête et un socle sous les pieds; et pour que l'illusion soit plus complète, dais et socle sont en perspective et donnent l'illusion de la profondeur. Les couleurs, un peu pâles d'abord, se réchaufferont au cours du XVe siècle. Certaines images de saints vivement colorées, debout sous leur dais blanc comme la pierre neuve, devaient ressembler exactement aux statues peintes qui ornaient le portail de l'église. Il y a dans cette conception du vitrail un profond sentiment de l'unité décorative : on sent là le génie d'un grand architecte qui a imposé à tous cette unité comme une loi. C'est sans doute dans quelque église ou chapelle royale, élevée à Paris sous Charles V, que le vitrail prit ce caractère architectural et sculptural, qu'il conservera pendant tout le XVe siècle. Le XIIe et le XIIIe siècle avaient conçu le vitrail comme une éblouissante tenture ; le XIVe siècle avait cherché quelque chose de nouveau, sans le trouver d'abord; ce n'est que vers 1376 (comme le prouve le vitrail de l'évêque Cariti à la cathédrale d'Évreux) que le problème fut résolu, et que le vitrail apparut comme une statuaire pareille à l'autre, mais plus immatérielle.

Que les artistes parisiens aient réellement créé le vitrail du XVe siècle, c'est ce que semble prouver la rapide diffusion de ce type nouveau. Dès le commencement du XVe siècle on fait des vitraux conçus d'après les mêmes principes à Bourges, par exemple, et à Quimper; quelques années après, on trouve des vitraux de même inspiration à Saint-Michel-des-Lions de Limoges et à Saint-Germain de Pont-Audemer; plus tard encore il y en a de fort analogues à Riom en Auvergne et à Saint-Serge d'Angers. Il y avait donc un endroit où les verriers venaient chercher l'initiation, et cet endroit ne pouvait être que Paris. Les ateliers qui se créaient dans nos provinces, et ils étaient nombreux, vivaient longtemps de l'enseignement de Paris : le maître le transmettait à ses élèves. C'est ainsi, sans doute, que s'explique le caractère d'unité que présentent les vitraux pendant le XVe siècle.

Les vitraux de Bourges. — C'est à la cathédrale de Bourges qu'il faut aller d'abord, si l'on veut se faire quelque idée de l'histoire du vitrail au xv[e] siècle. Il y a là quelques œuvres hors de pair, les plus parfaites qui se soient conservées : elles méritaient de tout point la peine que M. Des Méloizes a prise de les reproduire et de les commenter dans son beau livre[1].

Les plus anciens de ces vitraux sont l'œuvre des artistes d'élite que le duc de Berry avait groupés autour de lui (voir Tome III, p. 138 et suiv.). Ce fut le 5 avril 1405 qu'il fit faire la dédicace de sa fameuse Sainte-Chapelle de Bourges : les fenêtres étaient certainement alors garnies de leurs verrières. Quelques-uns de ces fragiles morceaux de verre ont survécu à la ruine de la Sainte-Chapelle et décorent aujourd'hui les fenêtres de la crypte de la cathédrale (fig. 520 et 521). Le peintre avait représenté l'opposition des Prophètes et des Apôtres, sujet symbolique cher aux artistes du duc. Les figures pleines de noblesse, vêtues de tuniques blanches ou rose pâle, drapées dans des manteaux d'un bleu éteint, se détachent sur des fonds damassés et sont encadrées d'architectures blanches relevées d'or. C'est une harmonie délicate, toute en nuances, d'un art raffiné. Les personnages sont apparentés par leurs draperies fluides aux prophètes peints par André Beauneveu dans le psautier du duc de Berry conservé à la Bibliothèque nationale (ms. franc. 13091). Mais en 1400, quand le duc de Berry fit commencer sa Sainte-Chapelle, Beauneveu venait de mourir : les cartons des vitraux ne sauraient donc être de sa main. La vérité est que ce que nous appelons l'art de Beauneveu était l'art parisien des dernières années



Fig. 520. — Prophètes de la Sainte-Chapelle du duc de Berry. Cathédrale de Bourges.

(D'après Des Méloizes, *op. cit.*)

1. Des Méloizes. *Les vitraux de la cathédrale de Bourges postérieurs au* xiii[e] *siècle.* 1 vol. in-f° (Desclée, de Brouwer et C[ie], éditeurs). Nous devons à l'obligeance du B[on] des Méloizes et de MM. Desclée, de Brouwer et C[ie], d'avoir pu reproduire ici en réduction les planches i, v, vi, viii et ix de ce bel ouvrage (fig. 520 à 524).

du XIVe siècle; les Apôtres et les Prophètes de Bourges sont certainement supérieurs, par l'aisance élégante et la noblesse, aux Prophètes un peu accentués de Beauneveu.

Des innombrables vitraux que le duc de Berry dut demander à ses maîtres verriers pour ses palais et ses chapelles de Paris, de Bicêtre, de Poitiers, de Mehun-sur-Yèvre, de Riom, il ne reste que ces vingt personnages de la crypte de Bourges.

Son entourage fut plus heureux, et quelques-uns des vitraux donnés



Fig. 521. — Apôtres de la Sainte-Chapelle du duc de Berry. Cathédrale de Bourges.
(D'après Des Méloizes, *op. cit.*)

par ses familiers à la cathédrale de Bourges sont encore en place.

Un ami du duc de Berry, Pierre Trousseau, évêque de Poitiers, avait fait bâtir à la cathédrale de Bourges une chapelle où il voulait être enterré. La chapelle fut élevée entre 1404 et 1406 : la verrière qui la décore ne doit pas être de beaucoup postérieure. Le vitrail nous montre le donateur agenouillé sous la protection de saint Étienne, qui n'est pas son patron mais celui de la cathédrale. Par une pensée touchante, il a voulu avoir tous les siens auprès de lui : son père et sa mère, son frère et sa sœur sont agenouillés devant la Vierge et dominés par la haute figure de saint Jacques (fig. 522).

Un peu plus loin, une autre chapelle conserve le vitrail donné par

Simon Aligret, chanoine de la Sainte-Chapelle de Bourges et médecin du duc de Berry ; c'était un aimable médecin, car dans ses livres de comptes le duc de Berry parle des « agréables services » de son ami Simon Aligret. La chapelle Aligret était terminée en 1412, et c'est aussi, sans doute, la date du vitrail. Comme Pierre Trousseau, Simon Aligret s'est fait représenter avec ses parents : ils sont agenouillés aux pieds des saints qui les protègent. Un saint Simon à longue barbe, drapé dans un ample manteau qui lui recouvre la tête, est une figure puissante, d'une majesté sacerdotale.



Fig. 522 — Vitrail de la chapelle de Pierre Trousseau. Cathédrale de Bourges.
(D'après Des Méloizes, *op. cit.*)

Une autre chapelle fut décorée d'un vitrail par Guillaume de Boisratier, archevêque de Bourges. Ce vitrail est daté avec une entière précision par la présence des armes d'Alexandre V, qui fut pape de juin 1409 à mai 1410. Malheureusement toute la partie basse de la verrière a disparu : il ne reste plus que de jolis anges blancs et or qui volent dans le haut de la fenêtre en portant l'écu de France à trois fleurs de lis, et l'écu du duc de Berry. Nous ne voyons plus l'archevêque de Bourges agenouillé aux pieds de son patron. La perte est regrettable : il eût été intéressant de connaître la physionomie de ce Guillaume de Boisratier, qui passait pour l'homme le plus éloquent de son temps.

Ces trois vitraux, aussi bien que les vitraux de la Sainte-Chapelle, qui sont à peu près contemporains, sont l'œuvre du même atelier et peut-être du même artiste. Ils sont conçus de la même façon. Le caractère architectural en est fortement marqué par les magnifiques dais que les personnages ont au-dessus de la tête et les socles qu'ils ont sous les pieds. Il n'y a pas un détail qui ne soit emprunté à l'art monumental ; les

tapis damassés qui forment le fond du vitrail sont les courtines qu'on tendait dans l'église aux jours de fête. Le dessin est noble et pur : c'est l'art français de ce temps-là sans alliage d'aucune sorte. Mais c'est de la couleur surtout qu'émane l'impression de fine distinction que donnent ces vitraux. Dans le vitrail des Trousseau, à part quelques rouges qui éclatent sur des costumes et sur des blasons, tout est bleu pâle, rose pâle, blanc et jaune clair. Dans le vitrail d'Aligret, les donateurs ont des costumes blancs relevés de quelques touches d'or, qui se détachent sur un fond coloré de tapisserie.

Il est à peine nécessaire de dire qu'il n'y a dans ces vitraux aucun accent provincial ou local : c'est l'art parisien dans toute sa pureté. Les artistes que le duc de Berry entretenait à grands frais, et qui formaient à Bourges une petite colonie, s'étaient tous formés à Paris. Ces verriers de la cathédrale de Bourges nous donnent donc une idée de la perfection où les ateliers parisiens avaient porté l'art du vitrail dans les premières années du xve siècle. Les cartons ont fort bien pu en être dessinés par quelques-uns de ces excellents peintres parisiens que le duc de Berry avait attirés à Bourges : Étienne Langlier et ce Jean d'Orléans, qui est peut-être le même personnage que le peintre de Charles VI. Comme il ne reste presque plus rien aujourd'hui de l'œuvre des peintres du commencement du xve siècle, ces vitraux, où nous retrouvons quelque chose du grand art français de ce temps-là, sont pour nous sans prix. Il y a à la cathédrale d'Évreux des vitraux qui sont tout à fait contemporains de ceux de Bourges : ils ont exactement le même caractère et presque la même perfection. Certains détails d'ornementation se retrouvent pareils à Évreux et à Bourges. C'est une preuve de plus que les verriers d'Évreux et ceux de Bourges s'étaient formés à la même école, c'est-à-dire à Paris.

Les vitraux de Bourges que nous venons d'étudier ont été faits entre 1405 et 1412 ; puis la série s'interrompt soudain et demeure interrompue jusque vers le milieu du siècle. Rien n'est plus facile à expliquer : en 1415, date de la bataille d'Azincourt, recommencent les désastres de la guerre de Cent ans ; l'année suivante, le duc de Berry meurt ; des années tragiques s'ouvrent où personne n'a plus le loisir de songer aux choses de l'art. Trente-cinq ans après, le roi a reconquis sa capitale et la plus grande partie de son royaume, et il y a à Bourges un nouveau Mécène, Jacques Cœur. Les travaux reprennent à la cathédrale. C'est un peu après 1447 (comme le prouvent les armoiries du pape Nicolas V) que fut vitrée l'immense fenêtre de la façade qui accompagne la rose. On a souvent répété que Jacques Cœur avait fait les frais de cette énorme verrière : les documents, il est vrai, sont muets ; toutefois la présence de saint Jacques dans une des lancettes donne à cette hypothèse une force singulière. Mais voici des certitudes : en 1447, Jacques Cœur obtint l'autorisation de transformer le

vestiaire de la cathédrale en une chapelle qu'il décora d'un vitrail. Ce vitrail subsiste; comme la disgrâce de Jacques Cœur est de 1451, nous savons la date du vitrail, à quatre ans près. Ce vitrail de Jacques Cœur, véritable pierre précieuse, est le chef-d'œuvre des verriers français du xve siècle (fig. 523). Il représente, au centre, l'Annonciation, puis, d'un côté saint Jacques en pèlerin fièrement drapé dans son manteau de voyage, et de l'autre sainte Catherine appuyée sur l'épée de son martyre. L'ordonnance architecturale est toujours maintenue : saint Jacques et sainte Catherine sont debout sous des dais comme deux statues; mais, chose nouvelle, la Vierge et l'ange sont réunis sous la voûte d'une chapelle peinte en azur et semée de lis d'or. On voit poindre ici comme un désir d'échapper à l'immobilité de la statuaire et à son cadre rigide : le peintre rêve d'un vitrail qui serait un tableau, mais ce n'est encore qu'un vague pressentiment de l'art de l'avenir. Une autre particularité mérite d'être notée : la couleur devient plus riche; les verriers se sont aperçu que les vitraux tout en nuances du commencement du siècle, si charmants à voir de près, perdent un peu, de loin, leur puissance décorative.



Fig. 523. — Vitrail de la chapelle de Jacques Cœur. Cathédrale de Bourges.
(D'après des Méloizes, *op. cit.*)

Quel est l'auteur de ce chef-d'œuvre? Un nom se présente qu'on a de la peine à écarter : c'est celui d'Henri Mellein. En 1431, il habitait Bourges, et ce fut à sa requête que Charles VII confirma les anciens privilèges des verriers. Henri Mellein paraît ici le représentant de la corporation tout entière : c'est, ce semble, le maître incontesté qui parle au nom de tous les autres. On a dit, sans preuves d'ailleurs, que Mellein avait fait

quelques-uns des vitraux de l'église Saint-Paul, les plus beaux de Paris au xve siècle, et notamment ce vitrail mystérieux qui représentait une femme armée. Cette héroïne, placée après David qui avait, suivant une inscription, *défendu la loi*, après un croisé qui avait *défendu la foi*, proclamait qu'elle avait *défendu le roi*, et l'abbé Lebeuf, qui nous décrit le vitrail, ajoute non sans vraisemblance : « J'ai pensé que ce devait être la Pucelle d'Orléans. »



Fig. 524. — Vitrail des quatre Pères de l'Église. Cathédrale de Bourges.
(D'après Des Méloizes, *op. cit.*)

Henri Mellein vivait-il encore en 1447, au temps de Jacques Cœur? Il y a tout lieu de le croire, si le renseignement donné par Le Vieil est exact : il affirme, en effet, dans son *Traité de la peinture sur verre*, qu'on voyait à l'hôtel de ville de Bourges (c'était la maison de Jacques Cœur) un vitrail d'Henri Mellein qui représentait le sacre de Charles VII, Jacques Cœur et les douze pairs de France. Henri Mellein avait donc travaillé pour Jacques Cœur. C'est pourquoi son nom se présente de lui-même devant le beau vitrail de la cathédrale : il paraît tout naturel d'attribuer ce chef-d'œuvre à un homme qui semble avoir été au premier rang des artistes de son temps. Il serait à souhaiter qu'un document vînt changer en certitude une hypothèse si séduisante.

Après Jacques Cœur, de riches chanoines de la cathédrale de Bourges continuèrent la série des chapelles et la série des vitraux. Le vitrail des Évangélistes a été fait vers 1464, celui des Mages en 1467 ; celui des quatre

Pères de l'église (fig. 524), celui de l'Assomption, et celui de la Lapidation de saint Étienne sont un peu postérieurs à 1470. Ces vitraux restent toujours conformes à l'ordonnance traditionnelle : les personnages debout sous des dais ressemblent toujours à des statues peintes. Dans des scènes dramatiques, comme la lapidation de saint Étienne, chaque personnage reste enfermé dans son cadre d'architecture ; dans l'Adoration des mages chaque roi est isolé sur son socle, et comme refoulé sur lui-même. Le verrier aspire au récit, au drame, et ne sait comment y atteindre : il commence à étouffer dans cette étroite prison. L'auteur de l'Assomption de la Vierge



Phot. de la Comm. des M. H.

Fig. 525. — Vitrail de la Sainte-Chapelle de Riom (fragment).

se décide à grouper deux ou trois Apôtres sous le même dais, et, chose plus curieuse, l'auteur du vitrail des Pères de l'Église ouvre tout d'un coup ses architectures sur les campagnes et sur le ciel. Au-dessus des tapis, par l'étroite ouverture des baies, on aperçoit dans les lointains bleus des châteaux et des villes. Mais combien tout cela est encore timide ! En revanche, les verriers, depuis le milieu du siècle, ont retrouvé la couleur : plus on approche du XVIe siècle et plus les tons s'exaltent.

Le domaine des ducs de Bourbon. — A partir de 1470, ce n'est plus à Bourges qu'il faut étudier le vitrail dans ces régions du centre de la France, mais dans le domaine des ducs de Bourbon. Les Bourbons de Moulins ont fait fleurir autour d'eux, dans les dernières années du XVe siècle et dans les premières années du XVIe, un art charmant. Les plus anciens vitraux qu'on puisse attribuer à leur munificence sont ceux de la Sainte-Chapelle de Riom (fig. 525). Le duc de Berry avait-il laissé sans vitraux cette belle Sainte-Chapelle de Riom où il se remaria en 1388 ? On ne peut

guère le supposer; mais ce qui est certain, c'est que les vitraux que nous y voyons aujourd'hui ne sont pas de son temps; ils sont des environs de 1470. Les ducs de Bourbon, pour des raisons que nous ne savons pas, les firent refaire, et ce sont eux que l'on voit dans le bas, agenouillés aux pieds de la Vierge. Ils choisirent un sujet symbolique souvent traité au xve siècle : l'opposition du credo prophétique et du credo apostolique; aux douze Prophètes portant des versets de leur livre répondaient les douze Apôtres portant les douze articles de la foi. Il y avait aussi plusieurs saints et docteurs dont il ne subsiste plus aujourd'hui qu'un petit nombre. Il est intéressant de noter que cet atelier des ducs de Bourbon, à ses origines, est en rapport étroit avec l'atelier de Bourges : les quatre Pères de l'Église de Bourges sont reproduits exactement à Riom. Aussi trouvons-nous à Riom les socles et les dais auxquels les verriers de Bourges nous ont accoutumés.

C'est à peu près à la même époque, de 1470 à 1485, que l'église d'Ambierle dans le Forez, province qui relevait alors des ducs de Bourbon, reçut ses magnifiques vitraux. Le prieur d'Ambierle, Antoine de Balzac d'Entraigues, qui éleva l'église à ses frais, s'adressa-t-il aux verriers qui venaient de faire les vitraux de Riom pour le duc de Bourbon? A première vue on pourrait le croire. A Ambierle, comme à Riom, ce sont des saints superposés sous des dais qui occupent les vitraux du chœur; mais un examen plus attentif révèle un dessin plus rude, une manière plus âpre qui isole les vitraux d'Ambierle dans le groupe bourbonnais.

Depuis le commencement du xve siècle, les ducs de Bourbon avaient ajouté le Beaujolais à leur domaine. Le Beaujolais avait deux petites capitales, Beaujeu et Villefranche, dont les églises conservent encore aujourd'hui quelques vitraux de la seconde partie du xve siècle. A Beaujeu, notamment, on voit un saint Nicolas, un saint Michel et un saint Jean Baptiste. Il est probable que les Bourbons n'avaient pas oublié les églises du Beaujolais et surtout la collégiale Notre-Dame de Beaujeu, lieu de pèlerinage célèbre dans ces régions du centre. Malheureusement, la Révolution a détruit cette belle église avec toutes ses œuvres d'art : une ancienne description nous en signale les verrières, mais sans nous les décrire.

En revanche, dans le Bourbonnais, à Moulins, résidence ordinaire des ducs, les beaux vitraux de la collégiale (aujourd'hui cathédrale) nous donnent la meilleure idée du goût des Bourbons et du talent des artistes qu'ils encouragèrent. La charmante collégiale de Moulins avait été commencée en 1468 : ses plus anciens vitraux sont de la fin du xve siècle. Le plus intéressant est un don de la famille ducale : on y voit le duc Jean, son frère Pierre II et sa femme Anne de France, la fille de Louis XI. Auprès d'eux est agenouillée leur fille Suzanne, qui devait épouser le plus

tragique héros du XVIe siècle, le connétable de Bourbon. L'âge de Suzanne, qui n'est encore qu'une enfant, semble indiquer que le vitrail a dû être fait vers 1496 ou 1498. Un autre vitrail, celui de la Crucifixion, laisse voir encore les glands d'un chapeau de cardinal : c'est certainement un don du magnifique archevêque de Lyon, du cardinal Charles II de Bourbon ; le vitrail serait antérieur au précédent, puisque le cardinal mourut en 1488. D'autres vitraux, de même style, ont été donnés par de simples bourgeois de Moulins.



Phot. Gauchery.

FIG. 526. — Vitrail de Pierre et Barbe Cadier. Cathédrale de Moulins.

Ces vitraux, qui sont des dix ou douze dernières années du XVe siècle, sont extrêmement intéressants. Nous y voyons le vitrail devenir un tableau. La verrière donnée par Pierre et Barbe Cadier (fig. 526) est conçue comme le triptyque du maître de Moulins. Les donateurs, présentés par saint Pierre et sainte Barbe, sont agenouillés devant la Vierge assise sur un trône et entourée d'une cour d'anges. L'architecture qui couronne le vitrail n'isole plus les personnages : on croit voir simplement le riche cadre en bois découpé d'un tableau. Ainsi, les verriers, à la fin du XVe siècle,

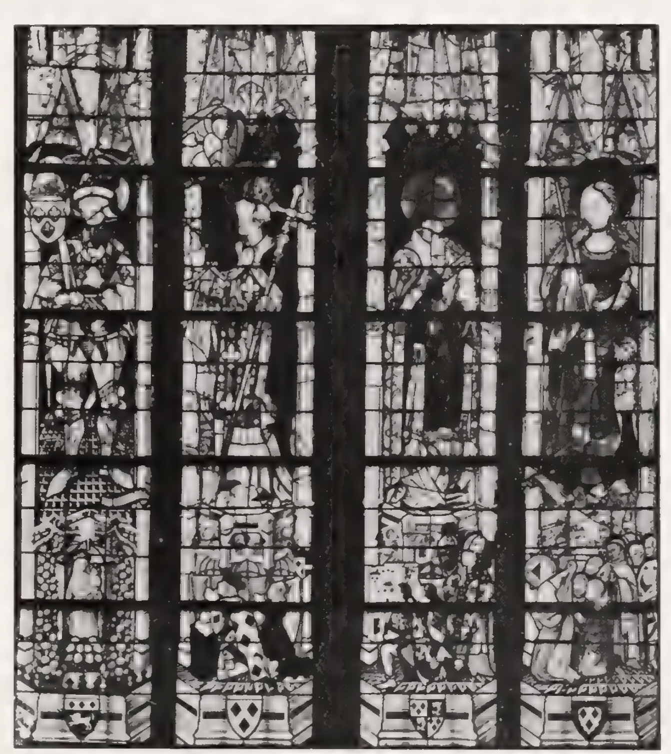
s'affranchissent des règles sévères que leur imposait le maître de l'œuvre. Ils ne veulent plus être des architectes et des sculpteurs mais des peintres. Déjà s'annoncent les chefs-d'œuvre du XVI[e] siècle. Les vitraux de Moulins mériteraient une longue étude; j'en connais peu de plus typiques : c'est l'art français tel qu'il était sorti des mains des artistes de la Touraine.

Les vitraux normands. — Après le groupe des vitraux du Centre, c'est le groupe des vitraux normands qui offre le plus de cohésion et le plus d'intérêt.

Sous le règne de Louis XI, au début de ce grand mouvement de renaissance artistique qui suivit la guerre de Cent ans, les églises normandes commencent à se parer de magnifiques vitraux. Un des plus beaux se voit à l'église Notre-Dame de Saint-Lô (fig. 527). La tradition veut qu'il ait été donné par Louis XI lui-même, vers 1472, à la prière de son confesseur, l'évêque d'Avranches. L'examen du vitrail (dont les parties basses sont modernes), semble confirmer cette tradition. Dans chaque lancette, en effet, on voit un saint dont l'histoire est intimement liée à celle de la vieille monarchie française : saint Remi, accompagné d'un ange qui porte la sainte ampoule; saint Denis, le gardien de l'oriflamme et du tombeau des rois; sainte Geneviève, la patronne de Paris; enfin saint Louis, le patron de Louis XI. C'est la poésie et la légende qui flottaient autour du roi de France et lui conféraient une grandeur religieuse. Ce vitrail, si précieux pour notre histoire, est en même temps une belle œuvre d'art. Chaque saint, debout dans une niche d'architecture, a sur sa tête le plus riche pinacle que jamais verrier ait imaginé : le dais, ici, est conçu comme une flèche de cathédrale, avec ses contreforts, ses arcs-boutants, ses fleurons. L'œuvre est-elle normande? Nous l'ignorons. Il se pourrait que le vitrail eût été fait à Paris. Il faut dire pourtant que des vitraux analogues se rencontrent en Normandie. On en voit à l'église de la Madeleine de Verneuil : le vitrail de saint Léonard, saint Adrien et saint Antoine me semble un peu postérieur au vitrail de Saint-Lô, mais il est conçu de la même façon. Nous avons vu ailleurs ces personnages isolés sous des dais : il n'y a rien là qui ne soit conforme à l'esthétique du vitrail, telle que le XV[e] siècle la concevait. Ce n'est pas seulement à Verneuil, c'est à la Couture de Bernay, à Laigle, à Louviers, à Caudebec, que nous rencontrons (dans des dimensions plus petites) des saints immobiles encadrés d'architectures blanches relevées d'or.

Il n'y aurait pas lieu de parler longuement des vitraux normands, s'ils se présentaient tous sous cet aspect, qui nous est désormais familier; mais la Normandie va nous révéler une conception du vitrail à laquelle les verriers de Bourges et du Bourbonnais paraissent être restés étrangers.

L'église Saint-Germain de Pont-Audemer conserve un vitrail du XVe siècle qui ne ressemble à rien de ce que nous avons vu jusqu'ici. Ce ne sont plus de grands saints isolés, ce sont de petites scènes de la vie d'un évêque, qui est saint Germain, patron de l'église. Pour la première fois, nous rencontrons un récit; mais le peintre travaille encore sous l'œil sévère de l'architecte. Chaque scène est placée sur un socle et surmontée d'un dais : on pense à ces groupes de petits personnages qui ornent, au XVe siècle, les voussures des portails. Si nouvelle que soit cette ordonnance, elle reste encore, comme on le voit, strictement architecturale; l'imagination du peintre est bornée de tous les côtés. Le vitrail de Pont-Audemer est une grisaille : les fonds seuls sont colorés; derrière chaque scène est tendu un tapis damassé, tour à tour rouge, vert, bleu, violet. Un peu terne de loin, la verrière apparaît, de près, d'une suprême distinction. L'œuvre est de la première partie du XVe siècle. Faut-il croire que le vitrail narratif, tel qu'il apparaît à Pont-Audemer, soit une création de la Normandie? Je ne le pense pas, car, presque dans le même temps, des vitraux analogues se montrent dans des régions fort éloignées les unes des autres : on en voit à Saint-Michel-des-Lions, à Limoges, et on en voit à la chapelle de Notre-Dame-de-la-Cour, à Lantic (Côtes-du-Nord). L'ordonnance architecturale est aussi sévère : à Saint-Michel-des-Lions, la Fuite en Égypte semble enfermée dans une petite chapelle, et l'âne foule aux pieds un socle en damier. Cette singulière espèce de vitrail, qui devient narratif et qui reste monumental, doit être une création des ateliers de Paris : rien de plus vraisemblable; mais la disparition des vitraux parisiens du XVe siècle empêchera toujours que cette hypothèse ne devienne une certitude.



Phot. de la Comm. des M. H.

Fig. 527. — Vitrail de l'église Notre-Dame de Saint-Lô (fragment).

Il est certain, toutefois, que cette nouvelle espèce de vitrail fit en

Normandie une singulière fortune : on peut dire que dans la seconde partie du xve siècle les verriers normands se l'approprièrent. La chapelle de la Vierge à la cathédrale d'Évreux nous en offre un remarquable exemple. On sait que cette belle chapelle fut élevée aux frais de Louis XI : c'est ce que rappelle la partie haute des vitraux où est retracée la cérémonie du sacre. Depuis que Jeanne d'Arc avait conduit Charles VII à Reims, l'idée du sacre semblait avoir pris une grandeur nouvelle. On voit à Évreux les six pairs ecclésiastiques et les six pairs laïques : l'évêque de Laon porte l'épée; le comte de Toulouse, les éperons; le comte de Champagne, l'oriflamme; l'évêque de Langres, le sceptre; le duc de Bourgogne, la couronne; l'archevêque de Reims, la sainte ampoule. Les pairs ecclésiastiques ont sous leur chape la cuirasse d'acier. Sous cette étonnante vision de la vieille France, la Vie de la Vierge et la Vie du Christ se déroulent. Chaque scène, réduite à un petit nombre de personnages, se joue dans un cadre d'architecture. Les acteurs du drame ont un dais sur la tête, un socle sous les pieds. Parfois, un arbre, une ville s'entrevoient dans les fonds : mais ces paysages n'ont encore aucune réalité, car le ciel y prend l'aspect d'un tapis damassé. Ces récits disposés sur deux lignes et encadrés par deux étages d'architecture conservent le caractère monumental : l'œuvre est peut-être un peu antérieure à 1470.



Phot. de la Comm. des M. H

Fig. 528. — Vitrail de la vie de Jésus-Crist. Église de la Madeleine, à Verneuil.

Peu d'années après, des verrières analogues furent placées aux fenêtres du chœur de la Madeleine de Verneuil (fig. 528). Elles sont d'un style un peu plus avancé, mais on y retrouve les mêmes traditions. La

vie de Jésus-Christ est racontée avec des détails où l'on retrouve la mise en scène des Mystères. Les personnages, souvent assez nombreux, sont tassés et comme comprimés par l'inflexible cadre d'architecture : on souffre du manque d'air, d'espace, de liberté.

Pourtant, le verrier normand ne paraît pas pressé d'échapper à sa prison; il semble s'y plaire et il y demeure jusqu'à la fin du xve siècle. L'église Saint-Ouen de Rouen nous offre un curieux exemple de cette fidélité à la tradition. Les fenêtres des bas-côtés sont ornées de verrières très mutilées et très restaurées, mais dont l'ordonnance générale demeure fort claire. Une scène seulement occupe chaque lancette; le reste du vitrail est une grisaille. Il y a là une simplification qui soulage : mais chaque scène reste, comme jadis, étroitement serrée dans son cadre d'architecture. La nature, ici, se fait plus audacieuse : c'est un vrai ciel qui s'ouvre parfois derrière la tête des personnages, mais un ciel rapetissé par les pinacles et les clochetons. Ces vitraux ne peuvent dater que de l'extrême fin du xve siècle; quelques-uns même ont dû être mis en place au commencement du xvie siècle, puisque c'est seulement à cette époque que les nefs de Saint-Ouen furent terminées. Les verriers normands semblent donc avoir été les derniers à briser le cadre d'architecture du vitrail.

Les autres régions de la France. — Obligés d'enfermer en quelques pages l'histoire du vitrail, nous ne pouvons que signaler en passant les verrières du xve siècle qui subsistent encore à Quimper, au Mans. à Angers, à Eymoutiers dans le Limousin, à Ambronay dans la Bresse. Ces vitraux, si remarquables qu'ils soient parfois, ne nous apprendraient d'ailleurs rien de nouveau.

D'innombrables vitraux ont été détruits, car des documents d'archives prouvent qu'il y eut, au xve siècle, des peintres verriers dans presque toutes les régions de la France.

La Provence, par exemple, si pauvre aujourd'hui en vitraux, eut au xve siècle des ateliers florissants. Il y en eut à Marseille et il y en eut à Avignon. Les verriers d'Avignon, dont l'abbé Requin a eu l'heureuse fortune de retrouver les noms, sont particulièrement intéressants. Deux d'entre eux sont des peintres aujourd'hui célèbres : Pierre Villate et Nicolas Froment. Pierre Villate, qui peignait des tableaux d'autel et des fresques, était également verrier : il cuisait lui-même le verre au four et s'engageait à fournir les armatures de fer, les plombs et les échafaudages. Avant de commencer le vitrail, il en présentait un dessin sur toile à l'approbation de son client. Il avait travaillé pour plusieurs églises d'Avignon : Notre-Dame-la-Principale, la chapelle des Célestins et la collégiale Saint-Pierre. Il décorait aussi de vitraux les maisons des particuliers : en 1462, il fit les verrières de l'hôtel de l'évêque d'Uzès.

Nicolas Froment, l'auteur du Buisson ardent, avait peint aussi des vitraux pour les églises d'Avignon. On voyait à l'église Saint-Pierre un vitrail de l'Apparition du Christ à la Madeleine qu'il avait fait, en 1472, pour un marchand, et un vitrail de l'Incarnation qu'il avait fait, en 1471, pour un épicier. Ces vitraux à sujets étaient certainement encadrés d'architecture, comme ceux qui se faisaient dans le reste de la France.

De ces travaux de Pierre Villate, de Nicolas Froment, et de leurs contemporains Guillaume Dombay, Martin Pacaud, Jean Gauffridi, Michel Droin, il ne reste rien à Avignon, à Marseille, à Montpellier, à Saint-Maximin. Par un hasard vraiment extraordinaire, l'église Saint-Siffrein de Carpentras a conservé aux fenêtres du chœur quelques vitraux du xv[e] siècle, et une de ses chapelles a encore le vitrail donné par l'évêque Michel Anglici, entre 1457 et 1473. C'est (avec un vitrail de Pertuis qui est du xvi[e] siècle et un vitrail d'Apt qui est du xiv[e]) le seul échantillon du talent des verriers provençaux qui subsiste. Ces œuvres, à dire vrai, ne diffèrent en rien de celles que nous connaissons : ce sont, comme d'ordinaire, des saints isolés sous des dais d'architecture et debout sur des socles.

La vaste région du Sud-Ouest n'est pas beaucoup plus riche que la Provence. Toulouse, pourtant, avait eu ses maîtres verriers au xv[e] siècle, et l'un d'eux, Guillaume Papillon, avait acquis une certaine notoriété. De l'activité des verriers toulousains au xv[e] siècle, il reste quelques traces à la cathédrale Saint-Étienne. Une verrière surtout, malgré ses mutilations et ses restaurations, offre un vif intérêt : elle représente, sous de hauts pinacles blancs, le roi Charles VII à genoux, et son fils Louis XI, un adolescent qui n'est pas encore un jeune homme ; des saints les accompagnent. Charles VII a dû donner ce vitrail à la cathédrale de Toulouse, en 1437, quand il vint en Languedoc : Louis XI avait alors quatorze ans.

LE VITRAIL AU XVI[e] SIÈCLE

Les vitraux du xvi[e] siècle. — Le xvi[e] siècle est, avec le xiii[e], l'époque où les peintres verriers français ont le plus produit : dans certaines régions leur activité tient du prodige. Assurément tous ces vitraux ne méritent pas une égale admiration, mais il en est, dans le nombre, qui sont de véritables chefs-d'œuvre. La réputation des peintres verriers français était si bien établie que c'est de France que le pape Jules II fit venir à Rome le fameux Guillaume de Marcillat. Les vitraux qu'il fit pour la cathédrale d'Arezzo étonnèrent l'Italie : « Ce ne sont pas des vitraux, dit Vasari, mais des merveilles tombées du ciel pour la consolation des hommes. » Il y a chez

nous des vitraux aussi beaux que ceux de Guillaume de Marcillat, mais ils n'ont pas rencontré d'admirateurs aussi passionnés que Vasari. L'histoire du vitrail français au xvie siècle, à peine effleurée par quelques érudits, est tout entière à faire et il y faudra de longues années. On ne trouvera donc pas ici le résumé d'une science qui n'existe pas encore ; à peine pourrons-nous, dans les quelques pages qui nous sont accordées, poser quelques problèmes.

Il est nécessaire, d'abord, de dire brièvement sous quels aspects nouveaux se présentent les vitraux du xvie siècle. L'artiste, affranchi de la tutelle du maître de l'œuvre, suit sa nature et devient un peintre. Il ne veut plus que ses vitraux ressemblent aux statues du portail ou aux figurines qui se tassent dans les dais des voussures, il veut que chaque verrière soit un tableau auquel collaborera le soleil. Non seulement il n'enferme plus ses récits dans un cadre d'architecture feinte, mais il ne se soucie même plus de l'architecture réelle de la fenêtre. Peu lui importe que les meneaux coupent en deux une scène ou mutilent un personnage : le spectateur doit faire abstraction de ces divisions gênantes ; c'est à ce prix seulement qu'il jouira d'une grande œuvre. Ce n'est pas à dire qu'on ne trouve jamais au xvie siècle de personnages debout sous des dais, ou de scènes encadrées d'architecture : beaucoup d'artistes, au contraire, restent, au commencement du xvie siècle, fidèles à ces traditions du passé, et ils font des œuvres charmantes. Mais ces artistes ne sont pas les novateurs, les créateurs : le vrai génie du vitrail au xvie siècle est d'être un tableau avec son ciel, ses paysages, ses premiers plans, ses lointains. Il n'y a pas à parler ici de décadence : c'est un art qui vit, et qui révèle les unes après les autres toutes ses puissances cachées. Il meurt au xviie siècle, quand il a livré son dernier secret.

Ces grands tableaux de verre sont souvent magnifiques d'ordonnance et de richesse. Mais au xvie siècle les peintres verriers étaient trop nombreux pour qu'ils fussent tous capables d'inventer ; aussi en voyons-nous beaucoup se contenter de copier les gravures des maîtres. L'œuvre de Martin Schongauer et l'œuvre de Dürer inspirèrent de nombreuses imitations : tous les vitraux de l'Apocalypse qui existent encore en France, ceux de Chavanges et de Granville dans l'Aube, ceux de Saint-Martin-des-Vignes à Troyes, ceux de la Ferté-Milon et de Vincennes sont copiés ou inspirés de Dürer. Les gravures italiennes séduisirent aussi nos peintres verriers : Marc-Antoine fut copié plusieurs fois ; un vitrail de Conches nous offre une imitation très exacte de sa Descente de croix. On sait que les vitraux de Psyché qui ornaient autrefois le château d'Écouen et qui se voient aujourd'hui au Musée Condé, à Chantilly, ont été faits d'après une suite d'estampes du « Maître au dé ». Nos gravures françaises aussi furent imitées : le Triomphe de la Vierge à Conches est la copie d'une planche des Heures

de Geoffroy Tory, et l'histoire de la Croix à la cathédrale de Troyes est l'exacte reproduction d'une estampe anonyme de l'école française.

La place nous manque pour indiquer toutes les imitations de ce genre et il nous suffira d'avoir signalé ces emprunts. Il ne faudrait pas croire d'ailleurs que nos peintres verriers n'aient su qu'imiter : ils inventent beaucoup plus qu'ils n'imitent. Ce qui frappe souvent dans leurs œuvres, surtout dans leurs légendes de saints, c'est qu'elles sont de véritables illustrations de ces Mystères que l'on jouait alors dans toute la France. L'histoire de saint Jacques, par exemple, telle qu'elle est racontée dans les vitraux de Lisieux, de Châtillon-sur-Seine, de Courville, de Triel, de Châlons-sur-Marne, se présente avec des détails typiques qui sont une marque d'origine : partout le peintre verrier s'est inspiré du drame qui s'était déroulé sous ses yeux.

L'étude du dessin et de la composition de nos vitraux du XVI[e] siècle serait un des chapitres les plus intéressants de l'histoire de l'art français. On y verrait peu à peu triompher les doctrines italiennes : équilibre, symétrie, sentiment du rythme dans la composition, recherche du général dans la physionomie humaine et dans la draperie. Le puissant effort d'abstraction des grands maîtres italiens avait créé un art d'une noblesse achevée : il y a parfois, dans nos vitraux, un reflet du génie de Raphaël et de Michel-Ange. Mais il est toujours dangereux de renoncer à ses traditions : cet art hautain, tout intellectuel, sans naïveté, sans commerce avec la vie, risquait de devenir et devint parfois une sorte de géométrie savante et vide.

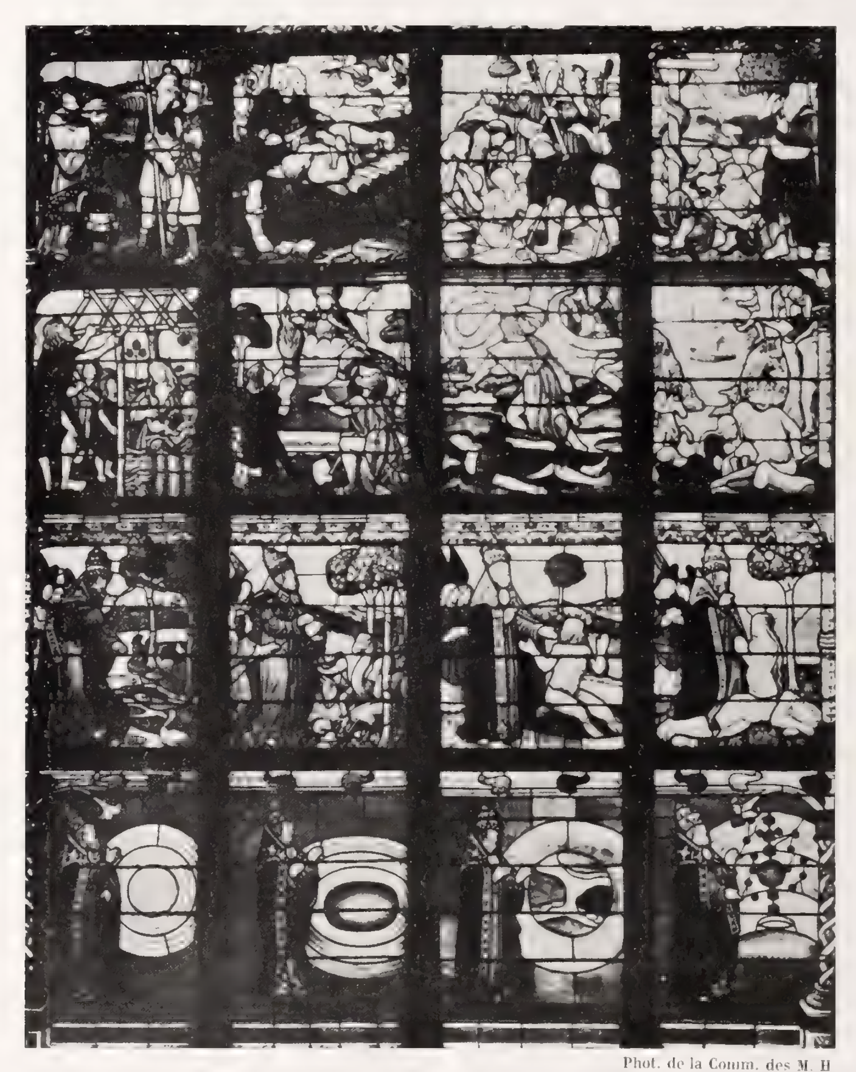
Les vitraux de la Champagne. — C'est l'école champenoise qui nous est le mieux connue dans ses origines : à la cathédrale de Troyes, les fenêtres de la nef et le triforium ajouré sont ornées d'une série de vitraux qui ont tous été faits de 1498 à 1504. Non seulement ces vitraux sont datés, mais il en est deux dont les auteurs nous sont connus : l'arbre de Jessé est de Lyenin Voirin, la verrière des Saints est de Jean Verrat et Balthazar Godon. Les autres vitraux, qui représentent l'histoire de la vraie Croix, l'histoire de Job, l'histoire de Tobie, l'histoire de saint Pierre, l'histoire de Daniel, l'histoire de Joseph, sont du même style et peuvent fort bien être des mêmes auteurs. L'école troyenne à ses débuts nous apparaît simple, naïve, toute française, étroitement apparentée par le dessin à nos gravures sur bois du temps de Louis XII. Ce n'est pas là une simple impression : l'histoire de la Croix, nous l'avons dit, est la reproduction d'une suite d'estampes d'origine française ; dans l'histoire de Joseph, le prisonnier qu'on voit les ceps aux pieds est la copie d'une gravure du *Speculum humanæ Salvationis*. Il ne serait peut-être pas impossible de retrouver les originaux des autres verrières. Le peintre verrier imite si exactement ses

modèles qu'il supprime tous les encadrements d'architecture : la rupture avec les anciennes traditions est complète. Ces noms de Lyenin Voirin, de Jean Verrat, de Balthazar Godon, bien oubliés aujourd'hui, mériteraient quelque célébrité : car ce sont ces verriers de Troyes qui firent de 1502 à 1505 la rose et les quatre grands vitraux du transept méridional de la cathédrale de Sens. Entre Troyes et Sens, les rapports étaient constants : Martin Chambiges, qui venait de terminer les transepts de la cathédrale de Sens, allait commencer la façade de la cathédrale de Troyes. Les verriers troyens, que le chapitre avait choisis, firent en quelques mois pour la cathédrale de Sens une œuvre énorme : une rose où est peint le Jugement dernier, une histoire de saint Nicolas payée par la confrérie des procureurs qui avaient saint Nicolas pour patron, un arbre de Jessé, et une vaste légende de saint Étienne, patron de la cathédrale, où est racontée l'étonnante épopée de la découverte des reliques du saint. Ces œuvres d'une belle couleur ne diffèrent pas, par le dessin et la composition, des verrières de la cathédrale de Troyes.

Deux ans après, d'autres verriers, mais des verriers de Sens, cette fois, furent chargés de garnir de vitraux la rose et les fenêtres du transept septentrional de la cathédrale de Sens : c'étaient Jean Hympe avec son fils et Tassin Gassot. Dans les fenêtres ils racontèrent l'histoire des Patriarches : Abraham, Esaü, Jacob, Joseph. Dans la rose, ils représentèrent le Paradis : Dieu au milieu des anges qui volent dans un ciel d'azur, et, dans les lancettes qui sont sous la rose, les apparitions de l'ange Gabriel, patron du donateur Gabriel Gouffier. Toutes ces verrières sont remarquables : on s'étonne que le chapitre qui pouvait trouver de pareils maîtres à Sens ait commencé par aller en demander à Troyes. Jean Hympe et Tassin Gassot ont une manière moins rude que Lyenin Voirin, Jean Verrat et Balthazar Godon : l'histoire de l'ange Gabriel, quoique restaurée, conserve beaucoup de grâce et de charme.

Tels sont les débuts de l'école champenoise au XVIe siècle. Ces premiers travaux à peine terminés, il fallut décorer de vitraux l'église de la Madeleine de Troyes. Le vitrail de saint Éloi et celui de sainte Madeleine portent la date de 1506, celui de saint Louis la date de 1507 ; les autres vitraux : la Création, l'arbre de Jessé, l'histoire de la Croix, ne sont pas datés mais doivent être du même temps : il est vrai qu'ils furent en partie refaits en 1521 par Jean Macadré. Il est curieux d'apprendre que le vitrail de saint Éloi fut dessiné par un peintre alors célèbre à Troyes, Nicolas le Cordonnier. C'est à la Madeleine de Troyes que nous voyons le vitrail champenois prendre l'aspect qu'il va garder pendant une partie du XVIe siècle. Le vitrail champenois est avant tout un vitrail narratif : la Champagne, on le sait, a toujours eu le génie du récit ou du conte. La fenêtre est divisée en une série de compartiments dont chacun contient un épisode : ces com-

partiments sont parfois encadrés d'une légère architecture, de deux colonnes, par exemple, qui portent un arc en anse de panier ; mais souvent aussi, ces compartiments sont simplement juxtaposés. Bientôt on verra apparaître sous chaque scène une légende qui l'explique : de sorte qu'un vitrail champenois ressemble (on peut le dire sans irrévérence) à une image



Phot. de la Comm. des M. H

Fig. 529. — Vitrail de la Création. Église de la Madeleine, à Troyes.

d'Épinal ; je ne serais pas étonné d'ailleurs qu'il fallût chercher dans le vitrail les véritables origines de l'imagerie d'Épinal. Les vitraux de la Madeleine sont encore par le dessin dans la pure tradition française : l'histoire de la Création (fig. 529), de la Tentation et de la Chute est en rapport étroit avec le début du *Mystère du vieil testament* : comme au théâtre, un Dieu le Père vêtu en pape fait surgir du néant la lumière et l'ombre sous la forme de cercles tour à tour lumineux et sombres.

Le vitrail de la Création, dont nous venons de parler fut reproduit pour

plusieurs églises de la région troyenne. On sait que le département de l'Aube est le plus riche de la France en verrières du XVIe siècle : aujourd'hui encore, après tant de dévastations, il y a au moins soixante églises



Phot. de la Comm. des M. H.

Fig. 530. — Vitrail du Couronnement de la Vierge. Église Notre-Dame, à Châlons-sur-Marne.

de villages qui conservent une partie de leurs vitraux. Ces vitraux donnés souvent par de riches bourgeois de Troyes, qui avaient de grandes propriétés en Champagne, étaient faits à Troyes même. Il est facile d'en donner la preuve. Le vitrail de la Création de la Madeleine de Troyes se retrouve

pareil à Dienville, à Herbisse, à Pouan, et avec quelques variantes à Aulnay et à Maizières; on le rencontre encore, au delà des limites du département, à Saint-Florentin et à Lasson dans l'Yonne. Enfin, chose plus curieuse, on le retrouve loin de la Champagne, en pleine Picardie, à Roye dans la Somme. Plusieurs de ces vitraux de la Picardie — pour le dire en passant — semblent avoir été commandés à des ateliers champenois : la Bataille de las Navas dont il reste un fragment à Roye paraît être une copie du vitrail de l'église Notre-Dame à Châlons-sur-Marne. On voit par ces exemples quelle a été la puissance de rayonnement des ateliers de Troyes ou de Châlons-sur-Marne. Car Châlons eut aussi des peintres verriers, et on sent, quand on étudie leur œuvre, qu'ils eurent, au commencement du XVI[e] siècle, la même éducation, les mêmes principes que les peintres verriers de Troyes. Le vitrail de la Création, à la cathédrale de Châlons, sans être pareil à celui de la Madeleine de Troyes, en est très voisin. De même les vitraux à petits compartiments de Saint-Alpin de Châlons (Vie de la Vierge, Passion) sont dans la pure tradition troyenne. Mais de bonne heure aussi il y eut à Châlons d'autres influences. A Notre-Dame, l'admirable vitrail du Couronnement et de la Mort de la Vierge daté de 1526 (fig. 530) n'est plus strictement champenois : les scènes ne sont plus enfermées dans les étroites divisions que forment les meneaux, bien que la forme de la fenêtre ait obligé l'artiste à tasser ses personnages plus sans doute qu'il n'eût voulu. Le Couronnement de la Vierge, qui occupe le haut du vitrail, a été fait d'après la gravure d'Albert Dürer, mais on peut dire, sans crainte, que la copie est très supérieure au modèle. La jeune Vierge, les mains jointes, debout sur le croissant, est d'une idéale pureté. Il faut admirer aussi, près de la donatrice, une charmante sainte Marguerite qui sort de son monstre en robe de brocart : elle a de beaux cheveux blonds et le vent fait flotter son écharpe rouge. Ce merveilleux vitrail, le plus beau peut-être de la Champagne, est d'une magnifique tonalité où dominent le pourpre et l'or.

Il y a déjà dans ce vitrail de Châlons certains détails décoratifs que l'artiste a empruntés à l'Italie : on aperçoit la coquille et la colonne en forme de candélabre de la Chartreuse de Pavie; c'est le premier sourire de la jeune Renaissance encore timide et ingénue : heure charmante, mais trop courte. Six ans après, l'Italie règne en maîtresse à Châlons. A l'église Saint-Alpin, l'entrevue d'Attila et de saint Alpin, datée de 1532, semble ordonnée par un élève de Raphaël. On y voit un arc de triomphe, un palais classique dont les niches sont ornées de statues, des soldats armés à l'antique. Le vitrail est une grisaille : les gris, les blancs, les touches de jaune d'or et de brun font une harmonie délicate dont l'effet est exquis. Le vitrail voisin, également traité en grisaille, représente un des sujets favoris des peintres verriers champenois : l'entrevue d'Auguste et de la Sibylle. Il est daté de

1539. L'architecture est plus classique encore : la scène se passe sous des portiques corinthiens qui précèdent un temple. On sent que le Primatice est depuis quelques années en France et que Fontainebleau est l'école où vont s'instruire nos artistes.

Ce fut à peu près à la même époque que les verriers troyens commencèrent eux aussi à se mettre à l'école de l'Italie. Il y a, à la cathédrale de Troyes, dans le transept méridional, deux vitraux conçus suivant les principes de l'esthétique nouvelle. L'un, qui est daté de 1534, représente les quatre Pères de l'Église latine; l'autre, qui est probablement un peu postérieur, nous montre un donateur et sa femme accompagnés de leurs patrons, saint Pierre et saint Jean. Ce dernier vitrail, surtout, par la noblesse des attitudes, par la beauté des dais d'architecture, est une des belles œuvres que la Renaissance italienne ait inspirées chez nous.

Telle est dans ses grandes lignes l'histoire du vitrail champenois dans la première partie du XVIe siècle; les œuvres sont si abondantes que nous ne pouvons essayer de les énumérer. Nous verrons bientôt que la seconde partie du siècle fut aussi féconde que la première.

L'École de Beauvais, les Leprince. — Après l'école champenoise, c'est l'école de Beauvais qui se présente avec les caractères les plus distincts. Les œuvres de cette école, qui est une des plus remarquables du XVIe siècle par la beauté du dessin et la richesse du coloris, se reconnaissent souvent à une charmante particularité : on voit presque toujours dans les fonds s'étager des monuments bleuâtres, de ce bleu léger de l'atmosphère où ils semblent baigner. Il y a là un sentiment de la perspective aérienne qu'on ne trouve pas à cette date dans les autres écoles.

Le nom de Leprince, le chef de l'école, n'avait pas encore été complètement oublié, mais on ne savait quelles œuvres lui attribuer, jusqu'au jour où M. Desjardins publia, dans son *Histoire de la cathédrale de Beauvais*, quelques précieux documents, parmi lesquelles il faut signaler le manuscrit d'un chanoine du XVIIe siècle, Étienne de Nully. On apprit alors qu'il y avait eu plusieurs Leprince : le père qui s'appelait Engrand et qui mourut en 1530, et deux fils Nicolas et Jean. Il devint possible, en même temps, de reconnaître quelques-unes de leurs œuvres. Deux vitraux peuvent être attribués avec une certitude presque entière à Engrand Leprince : un vitrail de la cathédrale de Beauvais (aujourd'hui partagé entre deux fenêtres) qui représente la Vierge de pitié avec des donateurs, et un vitrail de l'église Saint-Étienne qui représente l'arbre de Jessé. L'arbre de Jessé est la merveille de la peinture sur verre : les rois de Juda vêtus de rouge profond, de vert ou de jaune d'or, se détachent sur un fond bleu, tour à tour clair et sombre, qui paraît palpiter. La Vierge (imitée de Dürer) sort d'un grand lis blanc et semble elle-même une fleur. A ces deux œuvres,

il en faut joindre vraisemblablement une troisième : un vitrail de l'église de Montmorency, donné en 1524 par Charles de Villiers, évêque de Beauvais. Le monogramme E. L. P., retrouvé par M. Magne, semble devoir lever tous les doutes. Ajoutons qu'un magnifique saint Adrien, l'épée au poing, la visière levée, et une belle Vierge où l'on retrouve quelques reminiscences de Dürer, sont dignes d'Engrand Leprince.

Quelques-unes des œuvres de Nicolas et de Jean Leprince peuvent également être identifiées. Nous savons de science certaine que Jean Leprince fit les vitraux de la rose septentrionale de la cathédrale de Beauvais. Et il y a tout lieu de croire que la rose du midi, avec les grandes figures qui l'accompagnent, est l'œuvre de Nicolas Leprince, car on y voit le monogramme N. L. P., qui est très probablement le sien. C'est à lui encore qu'il faut attribuer le vitrail de la cathédrale où l'on voit debout sous un dais splendide saint Pierre et à son côté saint Paul armé de la grande épée des mercenaires suisses. Les deux frères réunirent leur talent pour faire le beau vitrail de la vie de saint Claude, à l'église Saint-Étienne de Beauvais : l'œuvre est signée NICOL et IH. Ce vitrail dramatique, vivant, bien dessiné, d'une chaude couleur, est un des meilleurs de l'école. On voudrait pouvoir affirmer que le vitrail de la *Maison de Lorette*, dans la même église, est également leur œuvre : le monogramme P. L. P. (qui signifie peut-être *pinxit Leprince*) n'est malheureusement pas aussi explicite qu'il le faudrait. Il me semble pourtant qu'on ne peut douter que ce vitrail d'une noblesse toute raphaélesque ne sorte de l'atelier des Leprince : la façon dont les arbres sont traités — par larges masses vertes — suffirait à le prouver. Quant au vitrail de saint Eustache, dont on veut leur faire honneur, il paraît bien être de leur atelier, mais il est d'une époque déjà basse et ne justifie pas l'admiration dont il a été l'objet.

La réputation des Leprince était si bien établie qu'on leur demanda de Rouen plusieurs vitraux pour l'église Saint-Vincent. Les peintres verriers ne manquaient pas à Rouen, mais aucun d'eux ne pouvait alors être comparé aux maîtres de Beauvais. Quatre verrières de Saint-Vincent viennent de Beauvais : c'est ce que Léon Palustre a eu le mérite de voir le premier. Peut-être la famille tout entière des Leprince y a-t-elle collaboré : en tout cas, on relève sur ces vitraux les monogrammes E. L. P. et I. L. P. qui sont ceux d'Engrand et de son fils Jean. Trois de ces vitraux sont exquis : le vitrail de *Saint Jean-Baptiste* (qui a subi de fâcheuses restaurations), le vitrail des *Dons de miséricorde* de la plus fine élégance, et enfin le fameux vitrail des *Chars* qui mérite toute sa réputation (fig. 551). Le vitrail des *Chars* est une allégorie de grand style qui nous montre successivement le triomphe d'Adam et d'Ève dans le Paradis terrestre, le triomphe du péché après la faute, et enfin, quand les temps sont révolus, le triomphe de la Vierge. Une telle œuvre, où la Renaissance apparaît dans

sa première fraîcheur, ne saurait être placée vers 1550, comme le veut Palustre, mais vers 1515 ou 1520. Quant au vitrail de saint Pierre, c'est une œuvre un peu lourde qu'on ne saurait attribuer aux maîtres, mais à leurs élèves.



Fig. 531. — Vitrail des Chars. Église Saint-Vincent, à Rouen.

L'histoire de l'atelier des Leprince, un des sujets les plus intéressants que puisse se proposer l'archéologue, n'a même pas encore été ébauchée. Il serait pourtant facile de trouver des verrières sorties de cet atelier à Saint-Nicolas de Compiègne, à Clermont d'Oise et à Gisors. A Gisors, certaines verrières particulièrement remarquables, comme l'histoire de saint Claude et la légende des saints Crépin et

Crépinien, pourraient être attribuées à Jean ou à Nicolas. Dans le vitrail de saint Crépin et de saint Crépinien, les charmantes architectures bleues où le Moyen Age se mêle à la Renaissance, les colonnes italiennes où des médaillons sont suspendus, la limpidité des couleurs, la fière tournure de certains personnages, tout est digne des maîtres de Beauvais. Ce vitrail a été reproduit à l'église de Clermont d'Oise, mais l'artiste (qui est peut-être un élève) a développé son œuvre à ce point qu'elle remplit trois fenêtres. Tous ces vitraux de Clermont d'Oise, Vierge des litanies, arbre de Jessé, saint Gilles avec le donateur, portent la marque de l'atelier de Beauvais.

Gisors, qui demandait des vitraux à Beauvais, avait pourtant des peintres verriers : Jean Buron le père et Romain Buron le fils, mais ces Buron eux-mêmes s'étaient peut-être formés à Beauvais. Il reste à Gisors une de leurs verrières qui porte le monogramme R. B., Romain Buron. Elle représente plusieurs saints et saintes, sainte Geneviève, saint Pierre, sainte Clotide et enfin la Vierge dans un grand cercle de lumière dorée. Ce vitrail, admirable de couleur, n'est pas indigne de l'atelier de Beauvais. Nous retrouvons Romain Buron non loin de Gisors, aux Andelys : ces riches verrières des Andelys, dont la plus belle devait être, suivant Léon Palustre, l'œuvre des Leprince, doivent être rendues aux Buron. Un de ces vitraux est signé Romain Buron : on peut donc supposer que les meilleures verrières, celle notamment qui représente la *Légende de Théophile*, sont son œuvre.

Les Leprince ne furent pas les seuls peintres verriers de Beauvais : il semble bien que Jean Le Pot, le sculpteur, et son frère Nicolas aient fait aussi des vitraux. Mais de là à désigner, comme l'a fait Palustre, les verrières qu'il faut leur attribuer, il y a loin. Sans l'ombre d'une preuve, Palustre décida que les vitraux de l'église d'Écouen étaient de Nicolas Le Pot, et que les grisailles de l'histoire de Psyché, autrefois au château d'Écouen, aujourd'hui à Chantilly (Musée Condé), étaient l'œuvre de Jean Le Pot. Les vitraux de l'église d'Écouen ont joué de malheur : après avoir été attribués à Nicolas Le Pot, de Beauvais, ils ont été donnés à un prétendu maître de Bourges, nommé Laurence Fauconnier. Or Laurence Fauconnier n'est pas le nom d'un peintre, mais le nom d'une veuve de Bourges qui fit faire un vitrail. L'erreur est manifeste et a été plusieurs fois signalée. Il est naturel que l'on cherche à mettre un nom sur les vitraux de l'église d'Écouen, car ces vitraux, malgré des réminiscences italiennes (le Portement de croix est une copie du *Spasimo* de Raphaël), sont au nombre des plus remarquables du XVIe siècle. On voudrait connaître le maître qui a dessiné le vitrail allégorique du Bon Pasteur (1545), le vitrail de la Vie de la Vierge (1544), et celui de la Nativité.

Quant aux verrières de l'histoire de Psyché, il n'y a pas d'autre raison de les attribuer à Jean Le Pot que de vagues témoignages qui veulent que

Jean Le Pot se soit distingué dans la grisaille. On veut même qu'il soit l'inventeur du genre : on oublie qu'on faisait des vitraux narratifs en grisailles à Rouen dès 1500 (vitraux de la Passion à l'archevêché) et qu'on en faisait d'admirables à Saint-Alpin de Châlons en 1552. Avouons tout simplement que nous ignorons le nom de l'auteur de l'histoire de Psyché. Mais ce que nous pouvons affirmer avec certitude, c'est que le délicieux vitrail en grisaille de Gisors qui représente l'Enfance du Christ est sorti du même atelier que l'histoire de Psyché : certains groupes sont identiques.

La Normandie. — La Normandie est avec la Champagne la province de France où les vitraux sont le plus nombreux : mais ce que nous voyons aujourd'hui ne peut nous donner aucune idée de la riche production des ateliers normands. Il y avait à Rouen, avant 1789, trente-six églises paroissiales, une collégiale, et quarante églises conventuelles. Presque toutes ces églises avaient des verrières que la Révolution détruisit ou vendit en même temps que les monuments. En 1802, un Hollandais et un Anglais expédièrent à Londres dix-sept grandes caisses de vitraux enlevés aux églises de Rouen : on pourrait peut-être retrouver quelques-uns de ces vitraux dans les églises de l'Angleterre. Faut-il rappeler encore que les protestants, maîtres de Dieppe, y brisèrent tous les vitraux et détruisirent en même temps ceux des églises des environs. Les pertes ont été telles que l'histoire du vitrail normand est devenue fort difficile à écrire : trop d'œuvres importantes ont disparu.

L'école normande est malaisée à caractériser parce qu'elle semble avoir accueilli volontiers tout ce qui se faisait ailleurs. On trouve en Normandie le vitrail à petits compartiments cher à la Champagne, et le grand vitrail conçu comme un tableau, qui règne dans l'Ile-de-France. Il est curieux de voir, d'ailleurs, avec quelle facilité les Normands faisaient appel aux maîtres des provinces voisines : les plus beaux vitraux de l'église Saint-Vincent de Rouen venaient, nous l'avons vu, de l'atelier de Beauvais. A Alençon, où pourtant les ouvriers de talent ne manquaient pas, on commande à un artiste du Mans, Berthin Duval, un vitrail de l'église Notre-Dame, celui de l'Annonciation. A la Couture de Bernay, un des vitraux porte la signature de Pierre Courtois; or, Pierre Courtois n'était pas un Normand : il était établi à la Ferté-Bernard, petite ville du Maine riche en vitraux, et dont les peintres verriers étaient alors en grande réputation. On ne peut donc pas affirmer que tous les vitraux que l'on rencontre en Normandie aient été fabriqués par des ateliers normands : les difficultés s'en trouvent accrues d'autant.

On discerne cependant, en Normandie, plusieurs centres de fabrication. D'abord celui de Rouen. Les peintres verriers de Rouen ont

travaillé non seulement pour les églises de leur ville, mais encore pour les églises des villes voisines. J'ai remarqué, par exemple, à Louviers un vitrail consacré aux apparitions de Jésus-Christ, qui est exactement pareil à un vitrail de Saint-Godard de Rouen, et qui n'a pu être fabriqué qu'à Rouen. On peut affirmer de même que les vitraux 'de Saint-Saens viennent de Rouen, car la Vierge de l'arbre de Jessé est la copie exacte de celle qu'on voit à Saint-Vincent de Rouen. Un observateur attentif pourra, j'en suis sûr, faire beaucoup de remarques du même genre. Il est plus que probable que les vitraux d'Auffay, d'Houppeville, de Duclair, de Jumièges et de beaucoup d'autres églises rurales viennent de Rouen. C'est dans les églises de village qu'il faut aller étudier aujourd'hui l'histoire de l'école rouennaise de peinture sur verre au XVI[e] siècle.

Alençon fut un autre centre artistique. Il y eut plusieurs peintres verriers à Alençon, dont les plus remarquables furent Pierre Fourmentin et son fils Michel. C'est à ces deux maîtres que nous devons la plupart des grands vitraux de l'église Notre-Dame. Le père a travaillé aux vitraux du midi; le fils, aux vitraux du nord. Les vitraux du nord, surchargés de personnages, hâtivement dessinés, ne valent pas toujours ceux du midi. Ils nous montrent cependant une Création d'Ève d'un très noble sentiment. Adam vient de s'éveiller; ébloui, il contemple la belle créature qui est devant lui et déjà il tend la main vers elle. Ève s'avance conduite par Dieu et par un ange. C'est le ciel lui-même qui présente à l'homme cette merveille. Jamais on n'exprima mieux ce qu'il y a de divin dans la beauté et de religieux dans l'amour. Les maîtres d'Alençon ont dû travailler pour les villes voisines et je ne serais pas surpris que quelques-uns des vitraux d'Argentan fussent sortis de leurs ateliers.

Une petite ville située aux frontières de la Normandie, Dreux, semble avoir été un centre de production assez actif : plusieurs villages voisins, Nonancourt, Tillières, Le Breuil-Benoît, Saint-Lubin-des-Joncherets, etc., ont ou eurent des vitraux qui paraissent venir de l'atelier de Dreux. Les meilleurs de ces vitraux sont à Dreux même : ils se distinguent par une charmante vivacité de coloris et une grande franchise de tons (Crucifixion, Vie de saint Fiacre). Ces verriers qui avaient un sens si vif de la couleur, consentaient parfois à faire des grisailles : l'histoire de la Santa-Casa de Lorette est peinte en gris rose relevé de jaune d'or.

Voilà quelques-uns des ateliers d'où sortirent les vitraux normands, mais il y en eut sans doute bien d'autres que l'érudition nous fera connaître un jour. En attendant, nous sommes incapables de dire où ont été fabriqués les plus beaux vitraux de la Normandie. Les vitraux de Conches — un des plus riches ensembles qu'il y ait en France — ont-ils été fabriqués à Conches même? Viennent-ils d'Évreux? Viennent-ils de plus loin?

Nous l'ignorons. Tout ce que nous pouvons dire, c'est que l'histoire de saint Jean-Baptiste de Conches se retrouve à Bourg-Achard : particularité qui peut nous faire croire à l'origine normande de quelques-uns des vitraux de Conches, sinon de tous. Que dire des vitraux si inégaux de Pont-Audemer? L'un d'eux, consacré à saint Jean-Baptiste, a été fait par un verrier rouennais qui s'engageait, par contrat, à copier le vitrail de Saint-Vincent de Rouen. Mais les autres? Je ne vois rien, dans l'art normand, d'analogue à la Mort de la Vierge ou au vitrail allégorique de



Phot. de la Comm. des M. H.

Fig. 532. — Mise au Tombeau. Vitrail de Pont-Audemer (fragment).

l'Église. Le même mystère entoure les vitraux de Caudebec, de Beaumont-le-Roger, de Bernay, de Laigle, de Serquigny, de Pont-l'Évêque.

Puisque nous ne pouvons songer à établir des groupements rigoureux, nous nous contenterons de signaler quelques-uns des plus beaux ou des plus curieux vitraux de la Normandie.

Un vitrail où la Renaissance apparaît dans le décor, mais dont l'inspiration est encore toute gothique, c'est le magnifique vitrail de saint Romain à la cathédrale de Rouen. Il raconte la vie du saint évêque et nous montre chaque fois près de lui une Vertu personnifiée. L'œuvre est de 1521. Mais déjà les plus pures traditions de l'art italien avaient pénétré en Normandie : je ne connais rien qui rappelle autant la peinture italienne de la fin du xve siècle que le vitrail de Pont-Audemer, dont la partie haute représente la Visitation, la partie basse la Mise au tombeau (fig. 532). Quand même il n'y aurait pas les belles colonnes où des couronnes et

des cartouches à l'antique sont attachés, la forme des nimbes, toute seule, trahirait l'Italie. C'est une des plus belles œuvres que la première Renaissance italienne ait inspirées chez nous. Le vitrail est de 1516.

Ce genre de charme se retrouve encore quelques années après à Beaumont-le-Roger, dans le vitrail de l'Entrée à Jérusalem (répété à Bernay) : c'est, en plein XVI[e] siècle, l'art du quattrocento italien. Mais bientôt nos artistes se mettent à l'école de Raphaël, dont les graveurs italiens faisaient alors connaître l'œuvre à toute l'Europe. Cette influence est sensible dans les vitraux du chœur de Conches où sont racontées la Passion de Jésus-Christ et l'histoire de sainte Foy. L'artiste s'inspire quelquefois des graveurs allemands, mais la noblesse soutenue de son œuvre est le fruit de son commerce avec Marc-Antoine. Il a copié littéralement sa Descente de Croix.

Plusieurs vitraux d'inspiration raphaélesque se rencontrent en Normandie : un des plus beaux se voit à Sainte-Croix-sur-Aizier. Il représente l'Adoration des Bergers : une bergère aux tresses blondes porte un agneau sur ses épaules, et une autre, pareille à une canéphore antique, soutient sur sa tête une corbeille de fruits et de fleurs.

C'est l'heure de la perfection ; mais déjà d'autres maîtres ont remplacé Raphael : Le Rosso, le Primatice, règnent sur l'art français. Le plus beau vitrail que l'école de Fontainebleau ait inspiré en Normandie se voit à Saint-Godard de Rouen et représente quelques épisodes de la vie de saint Romain : torses d'athlètes, violents raccourcis, cheveux soulevés par le vent, rien n'y manque ; mais le ciel et l'eau sont d'un bleu limpide qui semble pacifier ce fougueux vitrail. Par delà les maîtres de Fontainebleau, l'admiration de nos artistes remonte jusqu'à Michel-Ange. Le vitrail de la *Manne*, à Conches, nous montre les grimpeurs du carton de la guerre de Pise, et au premier plan, on voit le Moïse de Saint-Pierre-aux-liens, la statue de Michel-Ange, qui s'est levée et qui marche.

La Bretagne. — La Bretagne, si riche en vitraux encore aujourd'hui, en eut jadis dans presque toutes ses églises. Beaucoup ont été brisés par les hommes, mais beaucoup aussi ont cédé aux vents terribles qui soufflent de la mer. Ces vitraux qui disparaissent les uns après les autres sont pourtant la seule richesse de ces pauvres églises de granit, revêtues de lichens. Toute la vieille Bretagne, féodale et religieuse, revit dans ses verrières. C'est, en effet, une particularité curieuse des vitraux bretons, que des blasons en occupent souvent la partie haute : parfois les écus sont disposés dans l'ordre hiérarchique, et les seigneurs hauts justiciers sont placés au-dessus des gentilshommes qui n'ont que le droit de moyenne ou de basse justice. Ces vitraux expriment en même temps un des aspects les plus frappants de la religion de la Bretagne : sa dévotion

à la Passion du Christ. C'est à ce sentiment que nous devons à la fois les grands calvaires sculptés et les maîtresses vitres du chevet, consacrées au récit de la Passion. Les saints bretons apparaissent aussi çà et là : quand on aperçoit, dans les verrières, saint Tujen avec le chien enragé, saint Hervé avec son loup, saint Edern à cheval sur son cerf, l'ermite saint Ronan et le roi saint Judicael, on sent qu'on est entré dans le monde enchanté du christianisme celtique. La poésie diffuse qui flotte dans l'atmosphère de la Bretagne transfigure tout. Il faut pourtant avoir le courage d'avouer que les vitraux bretons, souvent médiocres, sont presque toujours inférieurs à ceux des grandes écoles que nous avons étudiées.

On entrevoit, dès maintenant, plusieurs centres de production. Rennes fut sans doute un des plus actifs : le malheur est que la vieille cathédrale, où les vitraux abondaient, fut détruite de fond en comble au XVIIIe siècle. C'est donc seulement dans les églises des régions voisines que l'on peut étudier le talent des peintres verriers de Rennes. Ils envoyaient leurs œuvres, nous le savons, jusqu'aux environs de Saint-Malo. C'est à eux, certainement, qu'il faut attribuer les vitraux de l'église des Ifs : l'histoire de la Passion, l'histoire de la Vierge, la Transfiguration et la Mystérieuse bataille, où l'on voit l'aigle à deux têtes, qui, au XVIe siècle, était l'aigle de Rome, — font honneur à l'école. Cette école, la moins bretonne de la Bretagne, fut toujours ouverte aux influences du dehors : la Renaissance y arriva à son heure. A Louvigné-de-Bais, la Vie de Jésus-Christ offre des particularités empruntées à l'art italien. A Chevaigné, la Mise au tombeau est encadrée d'une architecture qui n'a plus rien de gothique. A Saint-Léonard de Fougères, un beau vitrail nous montre un arc de triomphe romain.

L'atelier de Tréguier fut probablement aussi actif que celui de Rennes : depuis le XVe siècle jusqu'au XVIIe, il y eut des verriers à Tréguier : les noms de plusieurs d'entre eux nous ont été conservés et notamment celui du sieur de Ponthis, qui était gentilhomme. Le métier de verrier était, on le sait, un de ceux qu'on pouvait exercer sans déroger. Les églises de la région de Tréguier ont malheureusement perdu leurs vitraux. Il est possible que les vitraux d'églises plus éloignées, comme celles de Saint-Nicolas-du-Pelem, de Paule, aient été fabriqués à Tréguier, mais avec la distance la certitude diminue. Le doute est d'autant mieux permis, qu'il y a eu un autre atelier de peintres verriers à Lannion. On a souvent affirmé que les vitraux de Moncontour était l'œuvre des artistes de Tréguier : malheureusement les documents font défaut. Les vitraux de Moncontour sont les mieux conservés de cette partie de la Bretagne. On y voit l'Arbre de Jessé, la Passion, la vie de saint Jean-Baptiste, la vie de sainte Barbe, l'histoire de saint Yves, le grand saint breton, et enfin, avec des fonds de paysages, l'histoire de saint Mathurin,

faite en partie d'après les gravures d'une légende du saint, imprimée au XVIe siècle.

L'atelier de Quimper est, de tous les ateliers bretons, celui dont il sera le plus facile un jour de grouper les œuvres. Il paraît probable que tous les vitraux de la région de Quimper y ont été fabriqués. Les verriers de Quimper envoyèrent leurs vitraux jusqu'à Daoulas et jusqu'à la région sauvage des monts d'Arrée : un document nous apprend qu'un vitrail de Brasparts, aujourd'hui détruit, avait été commandé en 1545 à Giles Le Sodec, de Quimper. Du côté du sud, les verriers de Quimper rencontraient la concurrence des verriers de Quimperlé, qui travaillèrent pour l'église Saint-Fiacre du Faouet; et du côté du nord, la concurrence des verriers de Lesneven, dont le plus célèbre fut Alain Cap. Ce que l'école de Quimper a produit de plus beau, ce sont quelques maîtresses vitres consacrées à la Passion. Il y en a deux tout à fait pareilles à Saint-Mathieu de Quimper et à la Roche-Maurice (1539). Ces vitraux sont toujours conçus de la même façon : la Crucifixion occupe tout le milieu du vitrail, et tout autour la Passion est racontée en petits compartiments. C'est proprement la formule bretonne, qu'on est étonné de rencontrer jusque dans la Sarthe, au beau vitrail de Sablé. Un des plus curieux ensembles qu'on puisse attribuer aux verriers de Quimper se conserve à la chapelle du Cran-en-Spezet : on y voit la Passion, la Mort de la Vierge, l'histoire de saint Laurent, l'histoire de saint Jacques, et une jolie légende de saint Éloi qui coupa le pied d'un cheval pour le ferrer plus commodément.

Le Centre. Jean Lécuyé. — Nous retrouvons dans le Centre l'art le plus raffiné. Dans les premières années du XVIe siècle, vivait à Bourges un peintre verrier, qui fut un grand artiste : Jean Lécuyé. De la vie de Lécuyé, nous savons peu de chose : il dut naître vers 1480 et mourut en 1556. Il n'arriva sans doute pas à la fortune, car, en 1551, nous le voyons occupé, comme un simple vitrier, à rhabiller les vitres des écoles de loi et à les remettre en plomb. On veut qu'il ait fait le voyage d'Italie et rien ne semble plus vraisemblable. La plus grande partie de son œuvre, qui était considérable, a disparu : les vitraux de Saint-Jean-des-Champs, et ceux de la chapelle de l'Hôtel-Dieu qui passaient pour son chef-d'œuvre, n'existent plus. Catherinot, le vieil historien du Berry, nous affirme que le vitrail de saint Étienne et de saint Laurent à la cathédrale de Bourges (vers 1518) est de lui. Je le croirais volontiers : l'heureuse symétrie des groupes, la beauté des fonds embellis de palais florentins ou de ruines romaines révèlent un artiste que l'art italien a conquis. Ce serait l'œuvre la plus ancienne de Lécuyé qui se soit conservée. Mais à l'église Saint-Bonnet de Bourges, nous rencontrons un vitrail authentique de Lécuyé, car il est signé et daté (1544). Il raconte la légende de saint Claude : des

groupes heureusement composés, de charmantes architectures, où l'art du Moyen Age se mêle à celui de la Renaissance, donnent une haute idée du talent du maître. Mais le vitrail voisin qui est consacré à la légende de



Phot. de la Comm. des M. H.

Fig. 533. — Vitrail de la chapelle des Tullier. Cathédrale de Bourges.

saint Jean l'Évangéliste est encore plus beau : il l'emporte surtout par la grâce de l'architecture plus italienne que française; quoique l'œuvre ne soit pas signée, on ne peut hésiter à l'attribuer à Lécuyé; et il est probable que la Résurrection de la même église est également de lui.

Mais le chef-d'œuvre du maître est à la cathédrale : c'est le fameux

vitrail des Tullier (1534). Aucun vitrail en France n'est supérieur à celui-là (fig. 533); là tout est admirable : la noblesse des saints, l'élégance aristocratique de la Vierge, parente des Vierges de Raphael, la bonhomie toute française des donateurs, la beauté des dais d'architecture traités dans le style de la première Renaissance, et enfin ce profond ciel bleu où volent d'adorables anges. Le temps, malheureusement, a usé et terni cette belle œuvre.

Phot. de la Comm. des M. H

Fig. 534. — Donateurs agenouillés au pied de la croix. Vitrail de l'église Saint-André-d'Apchon (Loire).

Bourges restait donc pour la peinture sur verre un lieu d'élection. Mais les contrées voisines nous offrent aussi des œuvres rares. Dans le domaine des Bourbons, à la cathédrale de Moulins, plusieurs vitraux furent posés dans les premières années du XVIe siècle; un de ces vitraux est un chef-d'œuvre comparable à celui de Lécuyé, mais d'un tout autre esprit : c'est l'art français tout pur sans le moindre accent italien. Le vitrail représente simplement des donateurs accompagnés de leurs patrons sous des architectures encore gothiques. Le premier de ces donateurs est un vieillard dont la vie a sculpté le visage; jamais on ne lut sur une figure humaine une telle expression de foi et d'humilité. Les ducs de Bourbon avaient su s'entourer de très grands artistes. L'œuvre de leurs peintres verriers a malheureusement disparu en grande partie avec la Sainte-Chapelle de Bourbon-l'Archambault : les vitraux, dont les mauvaises aquarelles de la collection Gaignières peuvent nous donner quelque idée, racontaient l'histoire de la Vraie Croix.

La tentation est forte d'attribuer à l'atelier de Moulins les trois beaux vitraux de l'église Saint-André-d'Apchon dans la Loire. Ces œuvres charmantes sont dignes des maîtres verriers des ducs de Bourbon. Il y a au pied du Christ en croix deux donateurs à genoux qui, sans égaler ceux de Moulins, sont de très beaux portraits (fig. 534). Les vitraux de Saint-André-d'Apchon portent la

marque de la Renaissance et sont contemporains du grand vitrail de la cathédrale de Moulins qui représente la Mort de la Vierge : ici et là il y a dans le décor des dauphins imités de l'antique.

Si l'on s'avance un peu plus loin vers la région lyonnaise, si bien explorée par M. Bégule, on rencontre des verrières qui doivent provenir, suivant toutes les vraisemblances, des ateliers lyonnais. Tel, par exemple, les beaux vitraux de l'Arbresle. Lyon, en effet, eut des verriers, dont l'un, Pierre de la Paix, eut quelque célébrité. Il avait travaillé avec Jean Bourdichon. C'est à Pierre de la Paix qu'il faut attribuer, à la cathédrale de Lyon, le bel ange qui porte les armes du cardinal de Bourbon. L'atelier de Lyon eut sa part de collaboration dans une des plus belles œuvres du xvie siècle : les vitraux de Brou. On sait que l'église de Brou est l'œuvre d'un architecte de Bruxelles, Van Boghem, de sorte que c'est en Bourgogne qu'il faut aller pour voir la plus belle des églises flamandes.

Tout est flamand ici : l'architecture, la sculpture et même les cartons des vitraux que Van Boghem envoya de Bruxelles : le dessinateur s'y était inspiré de plusieurs gravures d'Albert Dürer et avait copié littéralement une admirable gravure du Titien qui représente le Triomphe du Christ. Mais ces vitraux, où la Flandre se rencontrait avec l'Allemagne et l'Italie, furent faits de 1527 à 1528 par des verriers français qui s'appelaient Jean Brachon, Jean Orquois et Antoine Noisin. Or Antoine Noisin était à Lyon en 1515 et en 1520, et c'est à Lyon sans doute qu'il avait appris son métier. Dans cette œuvre si complexe, la part des verriers français n'est donc pas la moindre : car si les vitraux de Brou sont célèbres, c'est moins peut-être à cause de la noblesse du dessin qu'à cause des magnificences de la couleur qui, nulle part, n'ont été dépassées.

Le Midi. Arnaud de Moles. — Dans la vaste région du sud-ouest de la France, il y eut au xvie siècle de nombreux ateliers de peinture sur verre. Il y en eut à Bordeaux, comme le prouve le vitrail des Trois Marie à l'église Saint-Michel ; il y en eut à Bayonne, dont la cathédrale conserve une Guérison de la Possédée, œuvre charmante où l'influence italienne est manifeste. Des documents nous signalent des verriers à Agen, à Condom, à Lectoure. Toulouse avait une corporation de peintres verriers qui renouvela ses statuts en 1506. C'est de Toulouse probablement, que viennent les jolis vitraux de l'Isle-en-Dodon (Adam et Ève, l'Annonciation, l'Adoration des Mages), et peut-être aussi les beaux restes qui se voient aux fenêtres de la cathédrale de Saint-Bertrand-de-Comminges.

Mais toutes ces œuvres s'effacent devant l'admirable ensemble que nous offre dans son intégrité la cathédrale d'Auch. Les vitraux d'Auch sont d'autant plus précieux qu'ils sont signés et datés ; ils furent terminés, dit une inscription en gascon, le 25 juin 1513 par Arnaud de Moles. D'où

venait Arnaud de Moles? On en a fait longtemps un Toulousain, mais un archiviste, M. Paul Raymond, a rétabli la vérité. Arnaud de Moles est né à Saint-Sever dans les Landes; il s'y est marié et il y est mort. Il paraît certain cependant qu'Arnaud de Moles a travaillé à Toulouse, et qu'il y a exercé à la fois la profession de peintre et celle d'imagier, car un bourgeois de la ville lui commanda un Saint-Sépulcre.



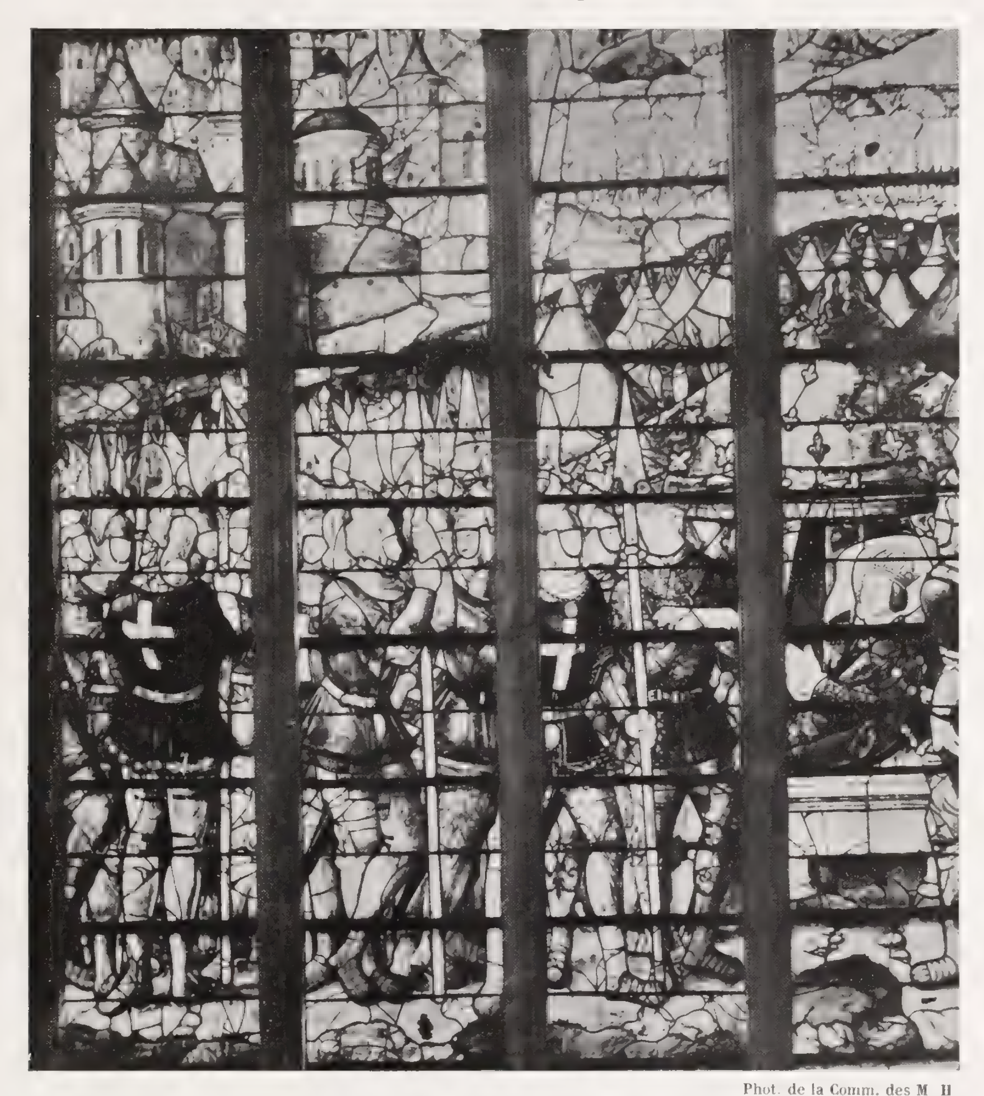
Phot. de la Comm. des M. H.

FIG. 555. — Vitrail du chœur de la cathédrale d'Auch.

Les vitraux d'Auch sont conçus à peu près comme le plafond de la chapelle Sixtine, dont ils sont contemporains. Ils racontent la Création du monde et la Chute, puis ils annoncent par la bouche des Prophètes et des Sibylles, la venue d'un rédempteur (fig. 555). L'œuvre, quoi qu'on en ait dit, n'a rien d'italien : les sibylles sont toutes françaises par leurs attributs, et les prophètes portent les étranges costumes qui étaient en usage alors dans les mystères. Seule, l'architecture trahit parfois des influences venues de l'autre côté des Alpes : les dais à coquille de la Renaissance alternent avec les dais gothiques. Parfois, une guirlande antique s'attache aux redents d'une sévère arcade en tiers-point et marie la grâce païenne à l'austérité du christianisme. Les personnages, un peu massifs et d'un dessin accusé, sont d'une couleur admirable. C'est un des plus riches ensembles qu'il y ait en France. — On a voulu attribuer à Arnaud de Moles le vitrail de saint Roch et de saint Sébastien à la cathédrale de Toulouse : il n'est pas indigne de lui pour la richesse du coloris. Mais ce qui paraît certain c'est que les vitraux de Fleurance (Gers) sont de son atelier et peut-être de sa main. La disposition générale rappelle tout à fait celle des vitraux d'Auch.

LES AUTRES RÉGIONS DE LA FRANCE. — Resserré dans d'étroites limites, nous n'avons parlé que des provinces les plus riches ou des écoles les mieux caractérisées. Mais nous sommes bien loin d'avoir fait connaître tous les vitraux de la France. Que d'œuvres encore à citer! La Flandre française, si souvent dévastée, conserve encore les beaux vitraux de Flêtre donnés par les Vignacourt,

et ceux de Solre-le-Château. La Picardie nous offre les œuvres d'un artiste de grand talent : Mathieu Bléville, l'auteur des deux admirables verrières de Saint-Quentin consacrées à sainte Barbe et à sainte Catherine. Plusieurs vitraux de l'église de Tilloloy portent sa signature. Mais c'est la région de la Loire surtout qui mériterait de nous retenir.



Phot. de la Comm. des M. H.

Fig. 536. — Vitrail de l'histoire de saint Louis. Chapelle de Champigny-sur-Veude.

Les vitraux de l'Anjou aux Ponts-de-Cé et à Grugé-l'Hôpital sont souvent d'une qualité rare ; Tours eut des peintres verriers renommés, mais leur œuvre a été presque complètement anéantie par les protestants : il ne reste plus guère que quelque beaux fragments à Notre-Dame-la-Riche. Mais il serait possible en étudiant les vitraux des églises de la Touraine à Ballan, Cangey, Mettray, Monnaie, Noizay, Semblançay, Sonzay, de se faire une idée du talent des peintres verriers de Tours. Le plus riche ensemble que nous offre la Touraine se voit à la Sainte-Chapelle de Cham-

pigny-sur-Veude. Douze grandes verrières racontent la Passion de Jésus-Christ, l'histoire de saint Louis et nous montrent, dans le bas, les portraits de toute la famille des Bourbons. Œuvre très remarquable assurément, mais où la mollesse du dessin annonçe déjà la décadence. Vendôme eut aussi des peintres verriers dont les œuvres se voient à la Trinité, à la Madeleine, à la chapelle du Lycée : si l'on excepte le beau vitrail de la Madeleine et le curieux vitrail de la Fontaine de Sang à la Trinité, l'ensemble ne donne pas l'idée d'un art très raffiné. Autour de Vendôme se groupent les vitraux de Châteaudun, de Suèvres, de Souday, de Saint-Agil, de Baillou, de Cour-sur-Loire. A Cour-sur-Loire, on a jugé mystérieux un vitrail fort simple à expliquer : il représente les Trois Marie, et Jésus enfant bénit ses futurs apôtres qui sont enfants comme lui et nus comme lui. Ces vitraux des environs de Vendôme n'ont pas tous été faits à Vendôme. Les vitraux de Souday ont été commandés à Montoire ; ceux de Baillou à la Ferté-Bernard. Je me suis aperçu d'autre part qu'à Suèvres il y avait, épars dans plusieurs fenêtres, les fragments d'un Pressoir mystique pareil à celui qu'on voit à Saint-Étienne-du-Mont à Paris.



Phot. de la Comm. des M. H.

Fig. 537. — Arbre de Jessé. Vitrail de la cathédrale d'Autun.

La Bourgogne et le Nivernais nous offriraient bien des traces de l'activité des nombreux ateliers de ces régions. Il y a des vitraux de cette

époque à Clamecy, à Saint-Saulge, à Auxerre, à Tonnerre, à Chailly, à Turcey, à Villy-en-Auxois, à la Roche-Vanneau. Les vitraux de la Roche-Vanneau sont du même atelier que ceux de Flavigny. Mais le plus beau des vitraux bourguignons est l'Arbre de Jessé de la cathédrale d'Autun (fig. 537).

Les régions de l'Est enfin, bien que souvent ravagées par les guerres, conservent encore quelques vitraux du XVIe siècle. Les plus remarquables sont à Fleurigny-sur-Moselle, qui sont signés des initiales de Valentin Bouch, le grand verrier de Metz. Le vitrail du Déluge est du plus grand style.



Fig. 538. — Un des vitraux de la chapelle de Vincennes (Les Justes marqués au front).

Paris. La fin du XVIe siècle. — Nous n'avons encore rien dit de Paris; c'est que presque tous les vitraux de la première partie du XVIe siècle qui ornaient ses églises ont disparu. Il y en avait d'admirables, nous dit-on, à l'abbaye de Saint-Victor. On en voyait de fort beaux à Saint-André-des-Arts, à l'église du Temple, à l'hôpital des Enfants-Rouges, au charnier de Saint-Jacques-la-Boucherie. Comment, après de telles pertes, tenter d'écrire l'histoire du vitrail parisien? C'est à Paris sans doute que nous eussions vu d'abord le vitrail se transformer sous l'influence de l'art italien et devenir un vaste tableau. C'est sous cet aspect que se présente le seul vitrail de cette période qui se soit conservé, le vitrail de Salomon à Saint-Gervais (1531). L'œuvre, malgré les restaurations, est restée magnifique. Le Vieil la donne à Jean Cousin, d'autres à Robert Pinaigrier; c'est dire que l'auteur en est inconnu. La fatalité a voulu que les vitraux qui se sont conservés à Paris soient tous de la seconde partie du XVIe siècle. Hasard déplo-

rable, car les œuvres qui subsistent sont presque toutes médiocres. Il faut faire une exception pour les vitraux de Vincennes. Ce grand ensemble consacré aux visions de l'Apocalypse semble avoir été terminé en 1558. J'ai montré ailleurs (*L'art religieux de la fin du Moyen Age*, p. 491) que l'artiste qui en avait dessiné les cartons s'était inspiré de l'Apocalypse d'Albert Dürer ; cette démonstration ne peut être refaite ici. Le mérite du maître français reste éminent : il a traduit l'idiome un peu rude de Dürer dans la belle langue de la Renaissance. La couleur d'ailleurs, sombre parfois, mais souvent éclatante et profonde, est bien à lui. Le nom de Jean Cousin est associé depuis deux siècles bientôt aux vitraux de Vincennes, sans qu'aucun document soit venu confirmer la tradition. Après avoir admiré les vitraux de Vincennes, on ne saurait prendre un très vif plaisir à étudier ceux qui subsistent aux transepts de Saint-Germain l'Auxerrois ou à Saint-Merry. Saint-Étienne-du-Mont a conservé quelques verrières d'une meilleure qualité. Mais ce qui mérite surtout l'attention ce sont les petits vitraux de l'ancien charnier, qui ont été peints au début du XVIIe siècle. L'un d'eux, le Pressoir mystique, est la copie très fidèle d'une estampe : les autres me paraissent également imitées de gravures qu'on découvrira sans doute un jour. Ces vitraux ont la finesse des miniatures, mais le vitrail a perdu ici tous ses caractères et comme sa raison d'être.

Il est vraisemblable que les vitraux assez nombreux que l'on rencontre encore aux environs de Paris viennent des ateliers parisiens : ceux d'Andrésy par exemple ou de Triel. Mais d'où viennent les vitraux de Montfort-l'Amaury ? Quelques-uns apparemment peuvent avoir été envoyés de Paris. Toutefois j'avoue avoir été frappé, en étudiant ces vitraux, par d'autres influences. Le saint Eustache de Montfort-l'Amaury est si pareil pour le dessin général au saint Eustache de l'église Saint-Étienne à Elbeuf, qu'il doit avoir été fait dans un atelier normand. C'est à Montfort-l'Amaury qu'il faut étudier les rapides progrès de la décadence à partir de 1570 : composition confuse, dessin mou, couleurs sans éclat. On ne sait comment expliquer une chute aussi rapide. Pont-de-l'Arche dans l'Eure est, avec Montfort-l'Amaury, un des endroits où l'on peut, non sans tristesse, assister à l'agonie de ce grand art du vitrail, qu'on voit mourir au commencement du XVIIe siècle. Aux grands maîtres d'autrefois ont succédé de simples ouvriers qui semblent tout juste capables de copier des images de piété. Le sentiment de la couleur se perd : un jaune d'application lourd, commun, emplit le fond des vitraux et règne jusque dans les grisailles.

La Champagne résista jusqu'au bout à la barbarie ; jusqu'au bout elle eut de vrais maîtres. Ce serait une intéressante histoire que celle du vitrail en Champagne, à partir de 1550 : on trouverait un peu partout, mais surtout à Bar-sur-Seine, à Brienne-la-Ville, à Chappes, à Saint-Léger-les-

Troyes, à Granville, des vitraux ou des grisailles d'un fin dessin. A Bar-sur-Seine, le style de Fontainebleau, tout emphatique qu'il soit, garde des qualités décoratives. L'église Saint-Martin-des-Vignes à Troyes, ornée de



Fig. 539. — Le Pressoir mystique. Vitrail de l'église Saint-Étienne-du-Mont, à Paris.

verrières dans les premières années du XVIIe siècle, nous offre encore quelques œuvres remarquables par la finesse de certaines images de donateurs. C'est que, jusqu'au temps de Louis XIII, Troyes eut une école de peintres verriers, dominée par un maître qui est le dernier artiste de la corpora-

tion : Linard Gontier. Les panneaux de l'histoire d'Henri IV qu'il fit pour l'hôtel de l'Arquebuse et qui ornent la Bibliothèque de Troyes sont d'un charmant peintre. Mais le grand art d'autrefois, qui emplissait de couleur, de mouvement et de poésie les gigantesques fenêtres des cathédrales, est devenu un art de miniaturiste qui s'étudie à la loupe.

BIBLIOGRAPHIE

Pour les ouvrages généraux, voir tome I, page 813.

XVe siècle. — A. des Meloizes. *Les vitraux de la cathédrale de Bourges postérieurs au XIIIe siècle*, 3 vol. in-fol. — A. de Champeaux et P. Gauchery. *Les travaux d'art exécutés pour Jean de France, duc de Berry.* Paris, 1894. — L. du Broc de Segange. Description des vitraux de la cathédrale de Moulins dans le *Bulletin monumental*, 1876, p. 142 et suiv. — Hucher, Le vitrail royal de Saint-Lô. *Bulletin monum.*, 1873. — Hucher. *Calques des vitraux de la cathédrale du Mans.* — Hucher. Vitrail de Notre-Dame-de-la-Cour. *Bullet. monum.*, 1879. — Abbé Texier. *Hist. de la peinture sur verre en Limousin*, 1847. — Dr Barthélemy. Docum. inédits sur les peintres et peintres verriers de Marseille de 1300 à 1500. *Bull. archéol. du comité*, 1885, p. 398. — Abbé Requin. Docum. inédits sur les peintres, peintres verriers et enlumineurs d'Avignon. *Réun. des soc. des beaux-arts des départem.*, 1889, p. 118. — De Lahondès. Les vitraux de Saint-Étienne de Toulouse. *Réun. des soc. des beaux-arts des départem.*, 1888, p. 748. — Natalis Rondot. *Les peintres sur verre à Lyon*, Lyon, 1897. — Deville. *Les peintres verriers de la cathédr. de Rouen.* Rouen, 1832. — Sur les peintres verriers lorrains, voir *Réun. soc. des beaux-arts des départem.*, 1899, p. 497. — Sur les peintres verriers d'Arras, voir *Réun. soc. des beaux-arts des départem,*, 1889, p. 236-237.

XVIe siècle. — ***Sur les vitraux de la Champagne***, voir : Fichot. *Statistique monumentale de l'Aube*, 4 vol. — Assier. *La Champagne encore inconnue, les arts et les artistes*, 1876. — E. de Barthélemy. Les vitraux de Châlons-sur-Marne, dans les *Mém. de l'Académie de Reims*, 1858. — Grancher. L'église de Ceffonds et ses vitraux, dans les *Mémoires de la soc. hist. et arch. de Langres*, 1885. — Chanoine Lucat. *Les verrières de la cathédrale de Châlons*, 1907. — Abbé Hurault. Les vitraux de l'église Saint-Alpin de Châlons-sur-Marne, dans l'*Art sacré*, 1906. — L. Ottin. Répertoire des vitraux de l'école champenoise, dans l'*Art sacré*, 1905, 1906. — Abbé Brullé. *Vitraux de Sens.*

Sur les vitraux de l'école de Beauvais, voir : L. Palustre. *La Renaissance en France*, tome Ier et tome II. — Abbé Barraud. *Descript. des chapelles de la cathédrale de Beauvais.* — Desjardins. *La cathédrale de Beauvais*, 1865. — Abbé Blanquart. Les vitraux de Gisors. *Soc. histor. et archéolog. de Pontoise et du Vexin*, tome VII. — L. Regnier. *La Renaissance dans le Vexin*, 1886. — *Annales archéologiques*, tome IX. — *Bulletin monumental*, tome XLII, p. 377. — L. Magne, *L'œuvre des peintres verriers français* (*Montmorency, Ecouen, Chantilly*), 1885.

Sur les vitraux normands : *Mémoires lus à la Sorbonne*, 1875, p. 173. — *Réunion des sociétés des beaux-arts des départem.*, 1900, p. 139. — Mme G. Despierres. Les verriers d'Alençon. *Réun. des soc. des beaux-arts des départem.*, 1891, p. 467 et suiv. — A. Bouillet. L'église Sainte-Foy de Conches et ses vitraux. *Bullet. monum.*, 1888.

Sur les vitraux bretons : André, Hist. de la peint. sur verre en Bretagne, dans les *Mém. de la Société archéolog. d'Ille-et-Vilaine*, tome XII. — *Revue des sociétés savantes*, 1880, p. 296. — A. de Barthélemy, dans le *Bull. monum.*, tome XIII. — F. Le Men, *Monogr. de la cathédr. de Quimper*, 1877. — Abbé Abgrall, *Architect. bretonne.* Quimper, 1904. — L. Ottin. Répertoire des vitraux bretons, dans l'*Art sacré*, 1905-1906.

Sur les vitraux du centre : Des Méloizes, *op. cit.* — du Broc de Segange, *op. cit.* — Natalis Rondot, *op. cit.* — Basseeœuf, *Le château et la chapelle de Champigny-sur-Veude.* — Lucien Bégule. *Les Vitraux du Moyen Age et de la Renaissance dans la région lyonnaise.* Lyon, 1911, in-fol.

Sur les vitraux du midi : *Réun. des soc. des beaux-arts des départem.*, 1888.

LIVRE XIII[e]

LA RENAISSANCE EN ESPAGNE ET AU PORTUGAL

CHAPITRE VI

LA RENAISSANCE EN ESPAGNE ET EN PORTUGAL[1]

L'ART DANS LE GRAND SIÈCLE HISTORIQUE DE L'ESPAGNE ET DU PORTUGAL. — L'histoire de la Renaissance dans l'art européen est celle d'une conquête qui, avant de devenir irrésistible, a dû se frayer sa route avec les lentes pénétrations et les enveloppements serpentins d'une marée. On a vu quelles opiniâtres résistances l'art français avait opposées à l'art italo-antique; pourtant les forces profondes qui soutenaient ces résistances avaient vieilli. La fécondité spirituelle de la vie religieuse, la magnificence de la vie princière avaient trouvé leurs expressions les plus complètes dans l'art français longtemps avant les guerres d'Italie. Ces guerres mêmes, loin d'être pour la civilisation française le signal d'une expansion nouvelle, n'avaient fait que hâter, comme à la poursuite des armées en retraite, la marche victorieuse de la Renaissance.

Elle s'avança au delà des Pyrénées presque en même temps qu'au delà des Alpes. Alors l'Espagne et le Portugal semblaient retrouver, dans l'exaltation d'une fortune inouïe, une jeunesse épique. A peine la prise de Grenade a-t-elle mis fin à la grande mission de l'Espagne du Moyen Age, la *Reconquista*, qu'un nouveau monde attire les *Conquistadores*. Les Portugais étaient partis les premiers pour les grandes aventures maritimes. Mais les découvertes décisives s'accomplissent presque en même temps : Colomb, que le roi Jean II de Portugal avait écarté comme un rêveur, était revenu de son deuxième voyage aux « Indes » qui allaient prendre le nom d'Amérique, lorsque Vasco de Gama sortit du Tage, pour atteindre les vraies Indes, après avoir doublé l'Afrique. C'est au temps où l'Espagne et le Portugal s'agrandissent l'une et l'autre d'une moitié du monde, partagé en deux par une bulle

1. Par M. Émile Bertaux.

d'Alexandre VI, qu'ils s'ouvrent à la nouvelle civilisation italienne. Elle rencontre dans les deux pays limitrophes des monuments et des ouvrages d'art que venait de multiplier une génération débordante d'énergie et de richesse, et qui semblaient vouloir éterniser des rêves magnifiques et tumultueux, en mêlant toutes les langues de l'art dans une confusion de Babel.

Comment et par quelles greffes s'était formée cette végétation merveilleusement touffue; comment l'art italien s'insinua au milieu d'elle en parasite, pour grandir bientôt jusqu'au rang de maître absolu; comment le lierre devint la forêt : l'analyse de ce travail des formes, de leurs alliances et de leurs conflits dans l'organisme d'un art compliqué à l'extrême est peut-être plus captivante à suivre que les combinaisons mêmes de la Renaissance française, qui se résolvent en deux éléments : l'art italo-antique et le gothique. Il faut ajouter que l'art de la Renaissance en Espagne et en Portugal offre un intérêt particulier pour la France.

Les marbriers lombards ou toscans qui ont transporté des modèles presque identiques depuis le Nord de la France jusqu'au Sud de l'Espagne ont été accompagnés ou suivis par des sculpteurs français qui doivent être comptés parmi les artisans les plus actifs de la Renaissance. Quelques-uns d'entre eux, que l'on retrouve en Portugal, sont des ouvriers délicats qui n'ont rien perdu en voyage de leurs qualités natives; d'autres, qui apparaissent en Espagne et qui y font figure de maîtres, ont su se plier à des programmes et à des principes qui étaient aussi nouveaux et déconcertants pour un Français que pour un Italien.

Cette période de l'histoire artistique de l'Espagne et du Portugal, qui enclave toute une colonie d'art français, n'avait guère été explorée jusqu'ici que par l'érudition allemande. Ni les articles de Carl Justi, dont plusieurs sont de petits prodiges de science et de clairvoyance, ni les deux volumes d'Albert Haupt sur l'architecture portugaise, ni les publications importantes de quelques chercheurs espagnols et portugais n'ont rassemblé encore toutes les données nécessaires à une histoire de la Renaissance dans l'art de l'Espagne et du Portugal.

L'esquisse de cette histoire, dont la place était marquée ici à la suite du livre consacré à la Renaissance française, a pu être précisée, grâce à un certain nombre d'indications inédites, que l'auteur doit, pour l'Espagne, à la bienveillance du gouvernement qui lui a permis tout récemment de consulter en manuscrit les statistiques monumentales de quelques provinces, accompagnées de photographies et de documents[1]; pour le

1. Ces statistiques, qui forment une petite bibliothèque d'énormes volumes, dans les archives du Ministère de l'Instruction publique, à Madrid, portent le nom de *Catalogues des Monuments*. Lorsque j'aurai à les citer comme source, j'indiquerai en *italique* le nom

Portugal, à la collaboration amicale de D. José de Figueiredo, conservateur du Musée d'art ancien de Lisbonne. Des concours aussi précieux légitiment l'entreprise, qui va être tentée, de tracer dans un cadre historique, non pas le tableau de la Renaissance dans l'art de l'Espagne et du Portugal, mais, tout au moins, quelques grandes lignes, qui, en traversant les lacunes et les erreurs inévitables, pourront peut-être contribuer à délimiter les problèmes et à orienter les recherches.

I

AVANT LA RENAISSANCE

Les Rois Catholiques et Manuel le Fortuné. Leurs monuments et leurs emblèmes. — Des souverains glorieux ont donné leurs noms, en Espagne et en Portugal, à l'époque des grandes découvertes maritimes, qui a été, dans l'intérieur des deux pays, une époque d'ordre et de prospérité. Le roi Manuel de Portugal, en prenant la succession de Jean II, dont il était le cousin et le beau-frère, recueillit l'héritage d'autorité indiscutée et de bonne administration que laissait le « Prince prudent »; il profita des conséquences les plus merveilleuses de ces entreprises lointaines, dont l'infant Henri, le grand-oncle de Jean II, avait été l'âme. Il a suffi au roi Manuel de ne pas être inférieur à sa chance pour faire hésiter la postérité entre ses deux surnoms : le « Grand » et le « Fortuné », *O Venturoso*.



Phot. Bertaux.
Fig. 540. — Les emblèmes des Rois Catholiques. Plafond du palais de l'Aljaferia, près Saragosse.

L'unité de l'Espagne venait d'être préparée, trois siècles après celle du Portugal, par le mariage de Ferdinand d'Aragon avec Isabelle de Castille et consommée par la réunion du dernier royaume musulman d'Espagne aux Couronnes unies[1]. Les deux époux ont travaillé à leur

de l'érudit qui est l'auteur du Catalogue, avec la mention *Cat.* et le nom de la province. Pour les renseignements que je dois à M. de Figueiredo, je les ferai suivre de la mention *de F.*, entre parenthèses. E. B.

1. Elle fut complètement achevée deux ans avant la mort de Ferdinand, par la réunion de la Navarre à la Castille, en 1515.

œuvre d'unité même en pourchassant l'infidèle et l'hérétique, qui étaient pour eux l'étranger. C'est leur rôle de champions de la foi qui devait le plus frapper leurs contemporains : il a été glorifié dans le surnom que commente superbement l'épitaphe du mausolée des deux rois, dans Grenade conquise : « ... Les vainqueurs de la secte musulmane, les exterminateurs de la perversité hérétique, Ferdinand d'Aragon et Isabelle de Castille, qu'une voix unanime appelle les *Rois Catholiques.* »

Les monuments qui semblent perpétuer le règne de Ferdinand et d'Isabelle et celui de Manuel le Grand, depuis Santiago de Galice jusqu'à Malaga et depuis l'embouchure du Minho jusqu'aux ports africains de l'Algarve, sont comme marqués du sceau royal, même alors qu'ils n'ont pas eu les souverains pour fondateurs ou donateurs. Chacun d'eux porte des initiales et des emblèmes qui se retrouvent sur les monnaies.

Phot Bertaux

Fig. 541. — Frontispice d'un exemplaire de la Chronique de Duarte Galvao, dédié au roi Manuel de Portugal.

(Bibl. municipale de Porto.)

Les emblèmes des Rois Catholiques sont des symboles d'union : un faisceau de flèches et un joug. Ce joug, pareil à celui que Giotto a posé sur les épaules d'une Vertu franciscaine, la sainte Humilité, figure maintenant les liens du mariage, comme sur le charmant portrait conjugal de Lotto, au musée du Prado ; il proclame en même temps, comme les flèches, que l'union fait la force. Une devise le dit plus mystérieusement, en accompagnant parfois les emblèmes des deux mots : « *Tanto monta* », c'est-à-dire : « *Autant vaut* Ferdinand qu'Isabelle et Isabelle que Ferdinand : ils sont rois au même titre. » Ces pensées se traduisent naturellement en langage héraldique sur l'écusson, où la date mémorable de 1492 ajoute au lion, au château, aux pals d'Aragon, à l'aigle de Sicile, un fruit d'or, qui est Grenade.

Il est rare que l'écusson des Rois soit directement appliqué sur un

monument; presque toujours il est tenu dans les serres d'un aigle, qui s'en couvre comme d'un tabard (fig. 555). Ce héraut ailé n'est pas l'aigle de la lointaine Sicile : son profil menaçant est inscrit dans un nimbe et, sur les monnaies, sa silhouette est entourée d'une prière : « A l'ombre de tes ailes.... » L'oiseau sacré qui protège les royaumes catholiques, c'est le symbole de l'Évangéliste que la reine Isabelle désigne dans son testament comme son avocat « en ce terrible jour du jugement, qui sera surtout terrible aux puissants » : « le très bienheureux saint Jean, bien aimé disciple de Notre-Seigneur Jésus-Christ et Aigle suprême. »

En Portugal, l'écusson d'un petit royaume était peu de chose pour figurer aux yeux des ambitions qui voguaient sur deux océans. L'emblème de Manuel fut la sphère armillaire, dont les anneaux cerclaient l'image géométrique de l'univers. Les devises qui s'enroulaient elles-mêmes autour de la sphère jouaient sur les mots *sphera* et *spera*, pour parler d'espérance en Dieu, dont la gloire enveloppe l'homme et le monde : « *Spes mea in Deo meo, — Spera in Deo et fac bonitatem; — Primus circumdedisti me.* » Le plus souvent la sphère a pour pendant la Croix de l'Ordre du Christ, telle que la portaient sur leur manteau les chevaliers marins, dont l'infant Henri « le Navigateur » avait été le prince, derniers des croisés, premiers des explorateurs. Au milieu de ces emblèmes l'écusson de Portugal s'est fait une place discrète sur le frontispice d'une chronique enluminée pour le roi Manuel et qui est conservée à la Bibliothèque de Porto (N° 139). C'est à peine si l'on distingue sur la mappemonde qui est peinte au milieu de la page trois petites taches de bleu et de blanc; mais ces taches sont posées sur l'Afrique, l'Inde et le Brésil : l'écusson minuscule a pris possession de trois continents.

I. — L'ART DES ROIS CATHOLIQUES

Art germanique et art « mudéjar ». — A l'avènement des Rois Catholiques, les architectes originaires de Cologne et de Bruxelles qui étaient venus s'établir à Burgos et à Tolède achevaient l'éducation des fils qui allaient leur succéder (tome III, 2e partie, p. 826). D'autres artistes, pour la plupart flamands ou allemands, passent les Pyrénées dans la seconde moitié du xve siècle. L'art espagnol, à l'époque où toute la vie de l'Espagne devenait plus intense et plus riche, était sur le point de se germaniser aussi complètement qu'il s'était francisé dans le siècle glorieux de saint Ferdinand.

Quelles traditions l'Espagne pouvait-elle opposer à cette invasion

d'artistes étrangers? Depuis le XIIIe siècle, les royaumes d'Aragon et de Castille, qui avaient fait reculer la puissance musulmane dans les limites du sultanat de Grenade, n'avaient eu qu'un art entièrement distinct des arts importés du Nord : c'était l'art musulman, dont les traditions étaient conservées par les *mudéjars*, Mores « soumis », et par les Juifs, qui se distinguaient à peine d'eux. Loin de s'étioler sur la terre chrétienne, l'art *mudéjar* gagna de plus en plus, jusqu'à la fin du XIVe siècle, la faveur des grands et des prélats eux-mêmes (tome II, 1re partie, p. 292-295; 2e partie, p. 671). Si, dans le cours du XVe siècle, il pénètre plus rarement dans les cathédrales, il se répand dans les églises de campagne. En se faisant populaire, il ne cesse pas d'être aristocratique. La région maritime de la Couronne d'Aragon (Catalogne, Valence et Baléares) crée seule une architecture civile, entièrement gothique, dont les œuvres les plus audacieuses ont été les Bourses des villes commerçantes, les *Lonjas* (tome III, 1re partie, p. 84, fig. 52). Cette région n'avait conservé de l'art *mudéjar* que des industries, comme la céramique hispano-moresque. Les rapprochements des arabesques musulmanes et des silhouettes héraldiques, que l'on observe sur les plats de Manises ou de Majorque, s'opéraient ailleurs sur les murs des palais. En Navarre, les imagiers flamands et les tapissiers parisiens du roi Charles le Noble (tome III, 2e partie, p. 810 et suiv.) avaient pour compagnons, au château d'Olite, « Mohama el Halli », « Farach de Molaria », « Ibray Madeja », dont les stucs revêtent encore une des salles en ruines. Au milieu du plateau castillan, l'énorme château de Coca, résidence princière des Fonseca, a été tout entier construit, stuqué et peint au XVe siècle par des Mores. L'art *mudéjar* restait l'art profane de l'Espagne, tandis que l'art religieux passait aux mains des artistes du Nord.

L'ARCHITECTURE CIVILE. — La prise de Grenade ne marque point une date dans l'histoire de l'art. Les Juifs seuls, trop puissants dans les royaumes chrétiens, furent entraînés dans la chute du royaume musulman. Après leur exode, les industries d'art restèrent aux mains de musulmans, plus ou moins convertis, qui continuèrent à travailler pour les chrétiens. Au commencement du XVIe siècle le palais des Ribera (*Casa de Pilatos*) s'élève à Séville comme un second Alcazar. La Tour Neuve de Saragosse, chef-d'œuvre de la *Moreria* qui avait décoré à la fin du XIVe siècle l'abside de la *Seo* voisine, est fondée en 1504 : abattue à la fin du XIXe siècle, elle laisse après elle à Saragosse même et à Tarazona une famille de tours dont la brique semble taillée à facettes.

Les Rois Catholiques avaient hérité des palais de tous leurs prédécesseurs. Ils ont séjourné à l'Alhambra : Ferdinand, quelques mois avant sa mort, donnait en 1515 des ordres solennels pour l'entretien d'un

« si excellent et somptueux édifice ». Il habita, avec la reine Isabelle, le palais de l'*Aljaferia*, la villa des anciens sultans Beni-Hud, près de Saragosse. L'appartement que les Rois Catholiques s'y firent aménager, à côté d'une petite mosquée du XIIe siècle, est aujourd'hui occupé par un magasin d'armes. Des charpentiers mudéjars ont travaillé aux plafonds à entrelacs; mais les frises de feuillages frisés et les emblèmes royaux (fig. 540) ont été sculptés par des chrétiens et en style flamand.

L'*Aljaferia* annonce une transformation qui se produit dans l'architecture civile de l'Espagne, au temps des Rois Catholiques. En Castille même, l'art *mudéjar*, qui avait dans la construction et la décoration des palais un véritable monopole, n'en est pas dépossédé; mais il doit composer avec l'art « européen ». Les Mores eux-mêmes reprennent des combinaisons analogues à celles qu'ils avaient réalisées parfois au XIIIe et au XIVe siècle (T. II, 1re partie, p. 292-293, fig. 225 et 226). Ils traduisent en stuc les tracés flamboyants de pierre. Un revêtement de palais, tel que ceux de la *casa de Pilatos*, à Séville, où les mêmes mains ont exécuté comme indifféremment des stucs moresques ou flamboyants, semble se transporter sur les parois d'une chapelle de famille, dans l'église « magistrale » bâtie à Alcalá de Henarès, de 1497 à 1509, par le cardinal Ximénez. L'exemple le plus curieux de ces adaptations est à Guadalupe, dans ce monastère des montagnes d'Estremadure où l'Inquisition d'Espagne a célébré vers 1480 son premier *auto de fé*. Les Mores *confesos*, qui avaient échappé aux bûchers des Juifs, continuèrent de servir le monastère dans lequel leurs ancêtres avaient élevé, à la fin du XIVe siècle, le grand cloître tout musulman aux arcades en fer à cheval. Le petit cloître ajouté à l'édifice au commencement du XVIe siècle est plus gothique que l'ancien, mais il est l'œuvre d'une même race de constructeurs : des chapelets de petites briques rondes se ploient suivant les formes des colonnettes et des remplages flamboyants, auxquels vient se mêler inopinément une étoile de tracé *mudéjar* (fig. 542).


Phot. F. Alfonso Rodriguez.
Fig. 542. — Porte gothico-mudéjare du petit cloître de Guadalupe.

Les échanges entre l'art moresque et l'architecture flamboyante furent réciproques. Mais l'art des chrétiens était plus fort et plus libre que celui des vaincus. Lorsque des maîtres maçons habitués à la discipline de l'architecture de pierre élevèrent des palais pour les grands de Castille dans un milieu *mudéjar*, ils créèrent, en se souvenant des formes musulmanes, une architecture civile d'une originalité complexe et brillante. Le palais du deuxième duc de l'Infantado, à Guadalajara, remplace la brique du château de Coca, ses stucs et ses murs bariolés de rose par une façade de pierre vive, hérissée de reliefs et couronnée d'une galerie en manière de *loggia*. Les pointes de diamant, qui sont peut-être un premier et lointain souvenir d'Italie, apparaissent comme le seul détail net et pur, au milieu de dessins qui semblent hésiter, jusque dans les profils dentelés des arcs, entre le moresque et le flamboyant. Les balcons arrondis imitent les tourelles suspendues par les *mudéjars* aux saillies des forteresses castillanes, comme la *Mota* de Medina del Campo, et la *loggia* tout entière est portée par un encorbellement de stalactites. Les imbrications ou les quadrillages qui couvrent les colonnes ou, dans le *patio*, le champ des arcades, autour des animaux héraldiques, achèvent une décoration qui veut rivaliser dans la pierre sculptée avec les revêtements de faïence ou de stuc sous lesquels disparaissait l'architecture musulmane. A l'intérieur du château, la grande « salle des Lignages » est couverte d'un plafond doré dont les stalactites semblent tomber en cascade dans les fenestrages d'une boiserie flamboyante. Cette boiserie domine une *loggia* où les vivants n'ont pas accès : entre ses colonnettes le sculpteur a représenté par couples les ancêtres du duc de l'Infantado, fantômes toujours présents au merveilleux spectacle que l'art musulman, uni à l'art flamboyant, continue de donner dans la demeure seigneuriale pour les religieuses et les enfants d'un orphelinat.

Les inscriptions qui courent au-dessus des arcades dentelées du *patio* portent, avec la date de 1483, le nom de l'illustre seigneur qui fit bâtir ce palais unique « *para más onrrar la grandeza* » et les noms des deux architectes, Juan et Enrique Güas, qui habitaient Tolède, capitale des Mudéjars et des Juifs des deux Castilles. Juan, dont Enrique paraît avoir été le frère cadet, avait travaillé, dès 1459, au Portail des Lions (tome III, 2e partie, p. 826), avec des imagiers allemands et flamands. Peut-être est-il lui-même un Flamand, à qui Tolède a révélé l'Orient.

Les détails les plus remarquables du palais de Guadalajara, pointes de diamants, stalactites, balcons en tourelle, *loggia*, se trouvent répétés en Andalousie sur la façade du séminaire de Baëza, un palais bâti sans doute par Juan Güas en personne. D'autres maisons nobles du temps des Rois Catholiques, qui se sont conservées dans tout l'ancien royaume

d'Isabelle, à Burgos et à Zamora, à Cáceres et à Pontevedra, n'ont pas cette fantaisie à demi orientale. Sur leurs façades, les emblèmes et les écussons, supportés par des animaux monstrueux ou accompagnés, comme à Guadalajara, d' « hommes sauvages », imitent, avec un relief



Phot. Laurent-Lacoste.

Fig. 543. — Palais du duc de l'Infantado, à Guadalajara.

parfois sommaire et un dessin flottant, les tapisseries héraldiques des Flandres.

L'architecture religieuse. Les monuments royaux. — Le souvenir des Rois Catholiques et de leurs contemporains les plus magnifiques, prélats ou grands, reste attaché à des fondations pieuses ou charitables. Les deux aspects de l'architecture espagnole de ce temps, le profane et le sacré, semblent parfois se confondre dans les monuments religieux. Lorsque les rois firent « édifier à nouveau » le couvent des dominicains de Saint-Thomas, fondé en 1482 hors des murs d'Avila par un de leurs

trésoriers, ils l'agrandirent d'un palais, où ils résidèrent volontiers, auprès de leur redoutable conseiller, le prieur et inquisiteur Fray Tomás de Torquemada. Le *patio* à deux étages de ce palais, bâti dans le même granit que la cathédrale-forteresse d'Avila, a l'austérité d'un cloître. En revanche, le cloître à deux étages du couvent de San Juan de los Reyes, à Tolède, destiné aux frères mineurs, est un *patio* dont les arcades fantaisistes et l'opulente sculpture forment l'ensemble le plus éloigné de la simplicité franciscaine.

Phot. Lévy

Fig. 544. — Chœur de l'église du monastère hiéronymite del Parral, près Ségovie.

Les Rois Catholiques n'ont pas élevé de cathédrales ; les églises qui portent leurs armes sont des chapelles royales ou des églises monastiques, disposées pour recevoir les souverains. Ces monuments, San Tomás d'Avila, San Juan de los Reyes, la chapelle de l'Hôpital Royal fondée pour les pèlerins, à Santiago, la petite église de Santa Cruz, au pied de Ségovie, San Jerónimo, à Madrid, près du Prado, la Chapelle Royale fondée en 1504 à côté de la mosquée de Grenade, sont bâtis sur un même modèle, presque officiel, qui a été adopté par des grands, comme les Pacheco, fondateurs du monastère del Parral, qu'un ravin sépare de Santa Cruz de Ségovie, et dont le chœur fut bâti par Juan Güas, avec un Bonifacio Güas, qui peut être son frère, comme Enrique. Le modèle des chapelles royales a dû être donné par Enrique de Egas, le fils du Bruxellois Anequin, dont les Rois Catholiques firent le maître et l'inspecteur de leurs œuvres. Le plan de ces édifices, qui ne comporte qu'une nef, le plus souvent accompagnée de chapelles latérales, semble avoir été imité de l'église de la Chartreuse de Miraflores, près de Burgos, que maître Hans

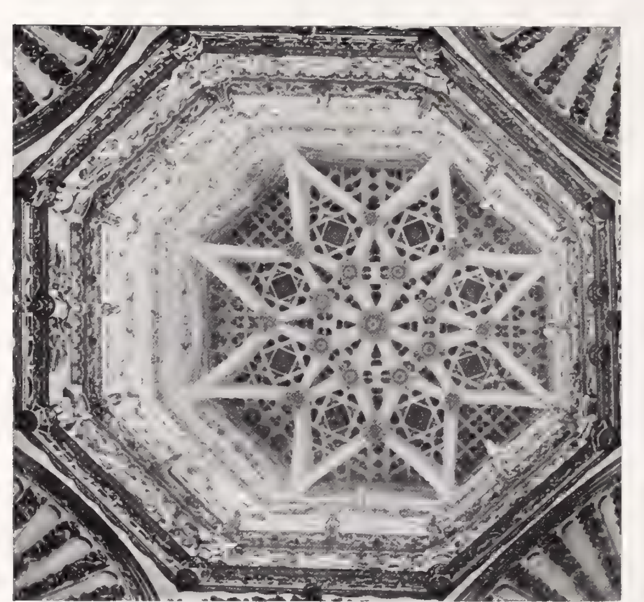
de Cologne avait commencée pour le roi Jean II, le père d'Isabelle, et que son fils Simon acheva en 1478. Dans les églises des Rois Catholiques, le chœur des religieux, qui, à Miraflores, occupait la nef, est reporté sur une tribune placée au-dessus de l'entrée et qui domine le tiers ou le quart de la nef, laissée tout entière à la cour ou au commun des fidèles. Ces tribunes deviennent l'élément le plus caractéristique de l'architecture royale. A San Tomás d'Avila et à San Jerónimo de Madrid, elles sont comme annoncées de l'extérieur par la terrasse d'un narthex qui s'avance entre les tourelles des contreforts. Chacune de ces tribunes est suspendue sur une large voûte à branches d'ogives, si surbaissée, qu'elle arrive à former un vrai plafond de pierre, dont la hardiesse n'a pas compromis la solidité. La nef, comme le chœur, est couverte de voûtes à nervures étoilées, de dessins tout allemands. Ces voûtes portent suspendues aux multiples entre-croisements de leurs nervures de larges clefs entièrement repercées à jour, qui étaient exceptionnelles en Allemagne comme en France, et qui, avant la fin du xve siècle, deviennent inséparables de l'architecture espagnole. Comme la pierre la plus fine ne pouvait pas toujours supporter de tels évidements, ces clefs sont souvent de simples appliques en bois découpé et doré.

Chapelles seigneuriales et « Cimborios ». — Le type d'architecture funéraire qui se trouvait représenté à Tolède dès le xive siècle par les fondations des Albornoz et des Luna, celui des grandes chapelles couvertes d'une voûte octogonale sur plan carré, à la manière d'une salle capitulaire, fut repris et agrandi superbement dans la chapelle fondée en 1482, derrière le déambulatoire de la cathédrale de Burgos, par le Connétable de Castille, D. Pedro Fernandez de Velasco. La « chapelle du Connétable », que le premier marquis de los Vélez imita lourdement à Murcie, avait eu pour architecte Simon de Cologne; celui-ci combina le plan des chapelles funéraires de Tolède avec un couronnement dont le modèle avait été donné à Burgos même par son père.

C'était le *cimborio* de la cathédrale, la tour lanterne dont la masse octogonale, aussi ajourée que les clochers de la façade, surmontait depuis 1466 la croisée du transept, sur laquelle les maîtres d'œuvre du xiiie siècle n'avaient pas placé de flèche. Hans de Cologne s'était peut-être inspiré de la tour lanterne qui avait été élevée au commencement du xve siècle sur la *Seo* de Saragosse. Son œuvre elle-même suscita l'émulation de Séville, qui voulut donner à sa cathédrale la même couronne de pierre. Mais ces dernières pousses, épanouies au sommet de la vieille forêt gothique, étaient trop frêles. Le seul des *cimborios* du xve siècle et du commencement du xvie qui soit resté debout est celui de la cathédrale d'Orense, probablement imité de celui de Burgos, mais bâti en granit de

Galice, avec une solidité romane. Le *cimborio* de Saragosse dut être reconstruit vers la fin du xve siècle; celui de Séville, achevé en 1506 par Alfonso Rodriguez, s'écroula dès 1511; celui qui lui succéda a eu le même sort en 1888. Quant au *cimborio* de Burgos, il était tombé en 1539. La nouvelle construction, reprise par Juan de Vallejo sur des piliers énormes, et achevée en 1568, conserve au moins la silhouette du premier *cimborio* : ses huit pinacles semblent entraîner dans leur ascension les huit autres, qui signalent de loin la dernière demeure du Connétable.

Les voûtes des *cimborios* et des grandes chapelles octogonales se sont prêtées à des fantaisies inconnues des pays du Nord qui envoyaient des architectes à l'Espagne. Ce ne sont pas seulement les clefs qui perdent leurs masse et leur poids : Simon de Cologne perce au milieu de la voûte de la chapelle du Connétable une large étoile, simplement garnie d'un mince remplage. Sous le *cimborio* de la cathédrale, tout est à jour, l'étoile de la voûte et l'octogone où elle est inscrite. Ces voûtes arachnéennes, qui appartiennent à Burgos et qui n'ont pas été imitées ailleurs, sont de la dentelle de pierre, sans métaphore. Le réseau des dessins rectangulaires tendus entre les nervures répète les motifs *mudéjars* des toiles espagnoles, décorées de « jours » de « fil tiré », dont un exemplaire, contemporain des Rois Catholiques, a passé de la Collection Pascó au Musée des Tissus de Lyon.



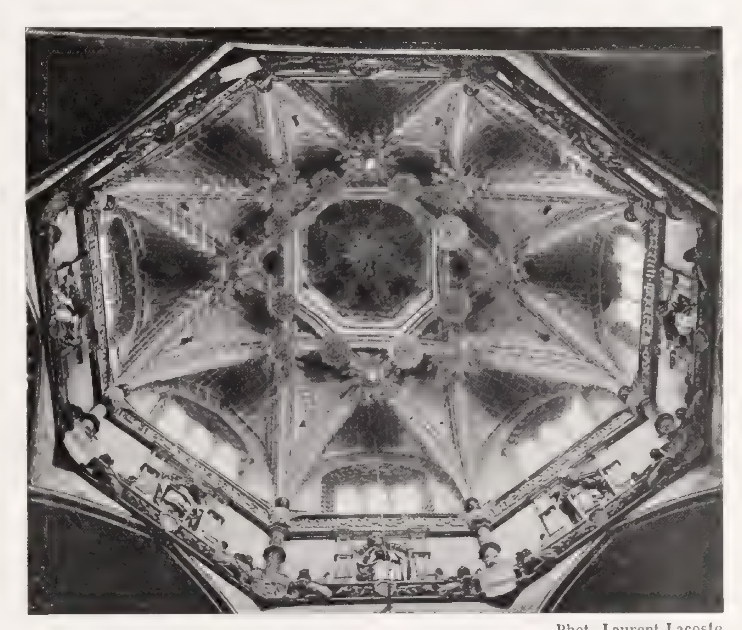
Phot. Lévy.

Fig. 545. — Voûte du *Cimborio* de la cathédrale de Burgos.

D'autres voûtes, dans la même série de monuments, reproduisent des modèles musulmans pris dans des constructions. Les nervures qui s'entrecroisent sous le *cimborio* de Saragosse, reconstruit à partir de 1500 sous la direction d'Enrique de Egas, forment une étoile dont les branches, en se prolongeant, dessinent au milieu de la lanterne un octogone qui reste vide (fig. 546). Enrique de Egas a-t-il reproduit le tracé du *cimborio* vieux d'un siècle? A-t il apporté ce dessin de Castille, où on le trouve dans une petite église du xiiie siècle, à Almazán, près de Soria? Ce dessin venait de bien plus loin. L'architecte more ou mozarabe qui l'a

employé dans l'église andalouse de Lebrija l'avait pris à Cordoue, dans le sanctuaire du Kalife El Hakem. La même voûte, avec ses nervures étrangement pareilles à des branches d'ogives, reparaît dans les ruines d'une mosquée proche de l'Euphrate, au lieu dit Makam-Ali et non loin d'Ana. C'est de la Mésopotamie, foyer du grand art musulman, qu'elle a été transportée, d'une part, en Géorgie, où elle supporte le lanternon de l'église d'Ahkpat; de l'autre en Espagne, où l'architecture religieuse des Rois Catholiques conserve encore ce legs du Kalifat de Bagdad.

La décoration. Aragon et Castille. — Les voûtes de dentelle étaient moins une construction qu'une décoration : elles achevaient, du côté du ciel, la parure des églises, que l'époque des Rois Catholiques a meublées et vêtues de tous les ouvrages d'art imaginables.



Phot. Laurent-Lacoste

Fig. 546. — Voûte du *Cimborio* de la cathédrale de Saragosse.

Les plus nombreux et les plus précieux de ces ouvrages sont groupés, comme les monuments des Rois, dans le royaume de Castille. Des villes telles que Barcelone et Saragosse même, où la sculpture et l'orfèvrerie avaient eu, après l'architecture, un développement si large et si original, n'ont pris qu'une part négligeable au dernier épanouissement de l'art du Moyen Age en Espagne; mais les arts qui avaient concouru à l'ornement des églises en Aragon et en Catalogne passent dans les Castilles et jusqu'en Andalousie. D'ailleurs cette transmission apparente, qui suit la circulation de la vie artistique, n'est pas accompagnée d'une émigration d'artistes aragonais ou catalans. Les artistes qui ont joué les premiers rôles dans l'art des Rois Catholiques et dans les formes multiples de la décoration, comme dans l'architecture, étaient pour la plupart des étrangers venus du Nord.

L'orfèvrerie. Enrique de Arfe. Les grandes « Custodias ». — Au temps où Simon de Cologne et Enrique de Egas avaient déjà subi les

prestiges de l'art musulman d'Espagne, un orfèvre allemand s'établit en Castille et y fonde, à son tour, une famille d'artistes. Son petit-fils, qui fut orfèvre de Philippe II, a consacré des hexamètres latins à l'aïeul qui vint de son pays germanique « sous d'heureux auspices » et « laissa les monuments de son talent à l'Hespérie ». « Cet Allemand est appelé par les Espagnols Enrique de Arfe : « Harfe », c'est « La Harpe ». Peut-être accompagna-t-il en Espagne Philippe le Beau, après la mort de la reine Isabelle; il est cité pour la première fois en 1506 à Léon, où il épousa Gertruda Rodriguez Carreño.

Le premier ouvrage qui lui fut commandé était celui dont il garda la spécialité pour lui et pour ses descendants : une *custodia* pour la procession du « *Corpus* », « temple riche, destiné au triomphe du Christ glorieux », comme l'écrira Juan de Arfe. Enrique avait pu voir de ces grandes monstrances dans les églises de sa patrie. La Catalogne les avait connues (T. III, 2e partie, p. 284), peut-être par les grands tabernacles d'orfèvrerie que les orfèvres français et flamands avaient exécutés à la fin du XIVe siècle pour les princes de la Maison de Valois et dont la tradition passa en Allemagne dès la première moitié du XVe siècle. La *custodia* de Girone dépassait par sa taille de 1 m. 85 les œuvres les plus considérables de l'orfèvrerie allemande.

La première des œuvres conservées d'Enrique de Arfe, la *custodia* de Sahagun est une sorte de cage dont l'architecture se perd dans les courbes et les menus détails. L'ambition de l'orfèvre grandit bientôt avec celle des prélats qui l'appellent dans leurs cathédrales. La *custodia* de Cordoue, commencée en 1513, s'élève à près de trois mètres; celle de Tolède, entreprise en 1515, et pour laquelle le cardinal Ximénez fit fondre « une infinité de choses très anciennes », pèse 200 kilogrammes d'argent, abrite 260 statuettes et comprend, dit-on, 5600 pièces. Juan de Arfe a pu dire de son grand-père qu'il « atteignit les sommets extrêmes de la manière gothique ». L'infinité des détails est moins étonnante peut-être que la pureté des lignes qui montent dans le scintillement cristallin. L'orfèvre a-t-il inventé le dessin de ces architectures aériennes et lumineuses? L'étude d'autres formes d'art nous l'apprendra (p. 857).

Le fer. Juan Francés. — La Catalogne, qui avait la première façonné le fer pour la décoration des églises, ne devait pas dépasser les éléments d'un décor végétal qui armait les grilles des chapelles d'une herse de chardons aigus. Ces chardons sont encore plantés en 1497 par un maître Antón de Biveros sur la grille de la *Capilla Mayor* de la cathédrale de Murcie (*M. Gonzalez Simancas, Cat. Murcie*). Mais déjà la Castille commence à enrichir la décoration du fer de détails architecturaux et de motifs héraldiques : la grille élevée par l'évêque Luis de Acuña († 1495) à l'entrée de

la chapelle de la Conception, dans la cathédrale de Burgos, peut être rapprochée des sculptures du palais du duc de l'Infantado, à Guadalajara. Ce sont les prémices d'un art qui sera tout castillan. Pourtant le premier maître qui a découpé sa signature sur une grille d'Espagne est un étranger et un Français. Juan Francés a laissé dans l'ancienne cathédrale de Burgo de Osma ses œuvres authentiques datées de 1505 et de 1515. Sur la grille de la *Capilla Mayor*, l'écusson épiscopal du « magnifique seigneur » Alfonso de Fonseca est accompagné des silhouettes toutes profanes d'une chasse au lièvre. Le Français fut *maestre mayor* à Tolède, la ville des batteurs d'épées *mudéjars*. Un siècle avant lui, un autre Jean le Français, un de ces fondeurs de cloches et de bombardes qui voyageaient au loin, était allé jusqu'au monastère de Guadalupe et avait marqué son nom sur le métal d'un grand et superbe bassin de fontaine.

Le bois. — Les « Sillerias ». — Les églises du royaume de Castille sont extraordinairement riches en ouvrages de bois qui remontent à l'époque des Rois Catholiques. Alors Chapitres et Congrégations se sont occupés à l'envi de meubler les chœurs placés dans les nefs ou dans les nouvelles tribunes de stalles précieusement travaillées, dont l'ensemble forme une *silleria*. Le royaume d'Aragon avait encore donné l'exemple de ce luxe. Les deux formes de décoration rapprochées dès la première moitié du xve siècle dans les stalles de la *Seo* de Saragosse se retrouvent réunies quelques années plus tard dans la cathédrale de Séville, où elles revêtent une richesse toute nouvelle. L'un des panneaux des stalles supérieures, dont la marqueterie dessine des entrelacs aussi variés que savants, porte la date de 1478 et la signature de l'*entallador* Nufro Sanchez, que son père, maître des œuvres de charpenterie de la cathédrale, avait initié aux épures de la *taracea*, connues des charpentiers chrétiens d'Andalousie aussi bien que des *mudéjars*. Les encadrements de boiserie et les sculptures des deux rangées de stalles, bas-reliefs et statuettes, ont été payés au maître flamand Dancart.

La marqueterie à dessins *mudéjars* n'a pas été introduite en Castille dans la décoration des stalles. Les motifs géométriques, qui forment presque tout le répertoire des charpentiers castillans, sont des fenestrages imités de ceux que les huchiers du Nord appelaient « orbevoies ». Martin Sanchez, *vecino* de Valladolid, en donne le premier exemple dans les stalles commandées en 1485 par la Reine Catholique pour son sanctuaire de famille, l'église de Miraflores; un second, presque identique, dans les stalles de San Tomás d'Avila, achevées en 1495. Les dais en forme de flèches qui surmontent, à Miraflores, le siège du prieur, à Avila, les sièges réservés pour le roi et pour la reine elle-même, prouvent que Martin Sanchez a profité des leçons d'architecture allemande que Hans de Cologne

avait données à Burgos. Il eut lui-même des disciples, parmi lesquels on peut compter Juan Millán de Talavera, qui acheva en 1496 les stalles de San Juan de los Reyes, à Tolède. Ces stalles, qui ont été détruites par des soldats de Napoléon, étaient décorées de motifs géométriques et portaient les emblèmes et les initiales des Rois. Les stalles à fenestrages sont encore nombreuses dans toute la Castille : lorsqu'elles ont été confiées à des charpentiers de village, ceux-ci ont simplifié d'instinct les dessins flamboyants, apportés de loin, jusqu'à revenir aux rosaces et aux entrelacs traditionnels de l'art *mudéjar*.



Phot. Bertaux.
Fig. 547. — Détail des stalles de l'église de Nájera.

Une série toute différente est formée par les stalles peuplées de figures, grandes ou petites. La *silleria* du monastère de Nájera participe de ces deux séries. Les sculpteurs Andrés et Nicolas qui ont placé au milieu des stalles à décor géométrique l'image du roi García, fondateur du monastère, debout en armure sur le dossier du siège prioral, avaient certainement travaillé avec des maîtres étrangers.

La première des *sillerias* à figures qui allaient se multiplier en Castille est celle de Léon : commencée en 1467, peut être par l'*entallador* Jean de Malines (*Gómez-Moreno, Cat. Léon*), elle fut achevée en 1481 par l'Allemand Théodoric : c'est ce dernier qui a sculpté d'une main puissante les tumultueux reliefs des avant-corps, dont l'un est la « Chute des Anges rebelles ». Les dispositions principales de la *silleria* de Léon ont été imitées au commencement du XVI[e] siècle dans la cathédrale de Zamora, mais avec des complications et des raffinements qui font des stalles de cette cathédrale les rivales des célèbres stalles sculptées à Ulm par les Syrlin. Dans l'assemblée des saints et des patriarches interviennent Virgile et Apollon. Un sculpteur à la fois vigoureux et précieux a donné une grandeur imposante au Christ qui bénit sur le dossier du siège épiscopal et aux figures de saint Pierre et de saint Paul, taillées dans une porte de la cathédrale, qui est contemporaine de la *silleria* (fig. 548). Comment découvrir le nom de ce sculpteur parmi ceux des imagiers qui se trouvent réunis à Zamora de 1512 à 1516 : Mathieu de Hollande, Giralte de Bruxelles et

les trois Français Figon, Pierre Picart et Jean d'Estorsème, (*Gómez Moreno, Cat. Zamora.*) Un autre Français, Robert de Montmorency, fait partie, avec Jean et Nicolas de Cologne, du groupe de sculpteurs qui a travaillé depuis 1515 jusqu'en 1550 aux stalles de la cathédrale d'Astorga, imitées de celles de Zamora (même *Cat.*).

Un seul nom d'artiste, encore un nom d'étranger, domine sans conteste un groupe magnifique de *sillerias*. En 1497, Rodrigo Alemán passe un contrat pour les stalles de Plasencia, qui devaient être soumises à l'approbation d'Enrique de Egas, l'architecte des Rois. L'ensemble est copié des stalles de Séville; mais la marqueterie, au lieu de dessiner de maigres entrelacs, découpe de grandes silhouettes de saints, comme une *tarsia* italienne, dont le carton ne serait pas italien. Les petits reliefs suivent avec entrain les longs récits de la Bible et de l'Évangile; mais plus bas s'agite un autre monde, les grotesques des « miséricordes », dont les sculpteurs de Léon s'étaient déjà divertis. Rodrigo va plus loin qu'eux et dans les scènes les plus risquées il donne aux moines le rôle actif.



Phot. Gomez-Moreno.

FIG. 548. — Porte du cloître de la cathédrale de Zamora, contemporaine des stalles.

Les stalles de Ciudad Rodrigo suivent immédiatement celles de Plasencia, dont elles sont une simplification économique. Avant d'entreprendre ces travaux, le sculpteur en avait laissé un autre, qui, même inachevé, suffit à sa renommée. C'était la *silleria* de la cathédrale de Tolède, commandée par le cardinal Pedro de Mendoza, et dont les travaux, interrompus à la mort du cardinal, en 1495, ne furent repris que vers le milieu du XVI[e] siècle par des maîtres illustres. Rodrigo avait terminé les stalles basses, imitées de celles de Séville, comme devaient l'être les stalles de Plasencia; mais à Tolède les histoires religieuses font place à des scènes de bataille et de camp, à des sièges et à des redditions de villes; les armures se mêlent aux turbans. C'est toute la guerre de Grenade, une épopée en miniature, détaillée avec

une naïveté pittoresque pour la gloire du « grand cardinal d'Espagne », qui avait chevauché avec le titre de *capitán general* et avait planté sa croix primatiale sur les murs des infidèles.

La décoration sculptée des sanctuaires. — Séville et Tolède. — Des étrangers venus des mêmes pays que ceux qui avaient sculpté les premières des *sillerias* à figures, ont sculpté pour les cathédrales de Castille



Phot. Alguacil

Fig. 549. — La reddition de Marvella. Détail des stalles basses de la cathédrale de Tolède, par Rodrigo Alemán.

de grands retables entièrement sculptés, comme l'étaient les grands retables d'albâtre, déjà nombreux dans le royaume d'Aragon (t. III, 2e partie, p. 819). Jusqu'au temps des Rois Catholiques les retables castillans étaient des panneaux de plate peinture, dans une architecture de bois ouvragé. Le bois resta la matière des retables, quand ceux-ci passèrent aux mains des sculpteurs, mais il disparut entièrement sous la polychromie et la dorure, qui restèrent œuvre de peintres.

Le retable monumental de la cathédrale de Séville fut commencé en 1482. Le sculpteur désigné n'était autre que maître Dancart, le Flamand qui passa du chœur des chanoines, où il travaillait aux stalles basses, dans la *Capilla Mayor*. Il acheva le retable en 1492. D'autres complétèrent la décoration sculptée de la *Capilla Mayor*, en surmontant le retable d'une

haute frise, qui atteignit en 1526 la naissance des voûtes, et en lui ajoutant des avant-corps, pareils aux volets à demi ouverts d'un triptyque démesuré.

Le Flamand semble avoir oublié l'ordonnance des retables bruxellois, qui étaient exportés dans toute l'Europe et dont l'un se retrouve au Musée de Valladolid : au lieu de réunir sur une sorte de théâtre les nombreux figurants d'un Mystère, il distribue des groupes réduits dans quarante-



Phot. Laurent-Lacoste.

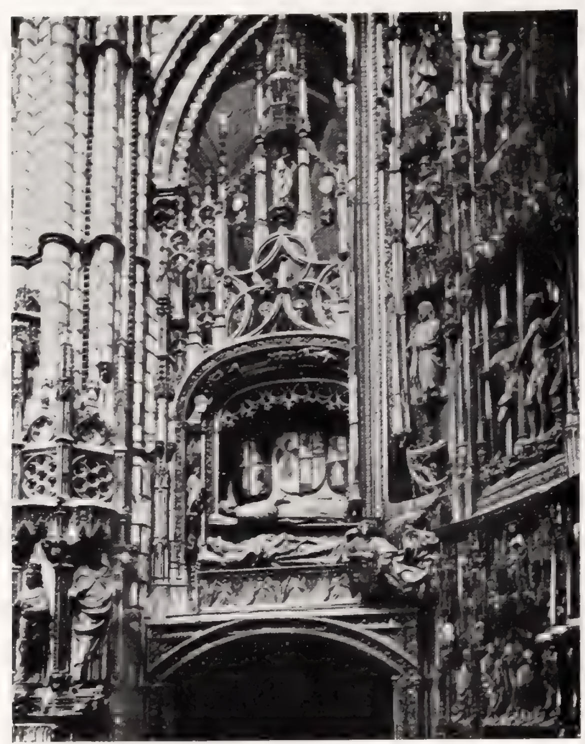
Fig. 550. — Détail du retable monumental de la cathédrale de Séville, par Maître Dancart.

cinq logettes, qui semblent imiter la disposition des anciens retables catalans et aragonais. L'œuvre de Dancart dépasse de très haut ces retables par ses dimensions colossales, et oppose à l'éclat de leurs reliefs de marbre le ruissellement de ses ors.

A Tolède, le cardinal Pedro de Mendoza, qui avait quitté le siège de Séville avant les premiers travaux du grand retable, entreprit la transformation du sanctuaire de sa cathédrale. Ce sanctuaire comprenait deux chapelles adossées : entre la *Capilla Mayor* et le déambulatoire, des tombeaux royaux étaient restés dans une chapelle abandonnée depuis la fin du XIVe siècle et que l'on appelait la « Chapelle des anciens Rois » (*Reyes viejos*). Une clôture de marbre aux armes du cardinal Mendoza fut commencée autour des deux chapelles et doubla en partie l'ancienne et

solennelle enceinte de la *Capilla Mayor* (T. II, 2e partie, p. 673, fig. 419). Les reliefs de la nouvelle clôture formaient une suite de scènes de l'Évangile, comme à Notre-Dame de Paris ; ce sont des ouvrages assez médiocres, de style germanique, dont l'exécution a dû être dirigée par le *Maestre Mayor* de la cathédrale, Anequin de Egas, qui mourut un an seulement avant Pedro de Mendoza.

Le « grand cardinal » que l'on appela, au temps de Ferdinand et d'Isabelle, « le troisième roi d'Espagne », voulait préparer pour lui-même un tombeau dans la *Capilla Mayor*, entre les sarcophages royaux et le chœur des chanoines, dont les stalles racontaient son histoire, avec celle des Rois. Son successeur fut Ximénez de Cisneros. En poursuivant l'exécution des projets de son prédécesseur, il les agrandit jusqu'à faire du sanctuaire de la cathédrale « le lieu le plus somptueusement meublé qui soit au monde » (Maurice Barrès).



Phot. Alguacil

Fig. 551. — Tombeau royal dans le chœur de la Cathédrale de Tolède, par Copin de Hollande

En vain les chanoines s'opposèrent-ils à des travaux qui bouleversaient leur demeure. Les héritiers du cardinal Mendoza firent au tombeau du prélat la place qui lui était refusée dans la *Capilla Mayor* en abattant de nuit un pan de la clôture de marbre : c'est dans cette brèche que le tombeau fut élevé par un Italien. La Reine Catholique se rendit elle-même à Tolède pour imposer au chapitre le plan du cardinal Ximénez, qui fut exécuté. Au fond de la *Capilla Mayor*, agrandie par la suppression de la chapelle funéraire, un retable s'éleva, aussi grand et plus riche que celui de Séville ; les restes des « Anciens Rois » furent relégués dans des monuments élevés au-dessus des portes qui étaient ménagées dans la clôture du cardinal Mendoza. Ces monuments, qui font corps avec le retable, ont été sculptés en 1507 par un Hollandais, « Diego » Copin. Dans le retable même, on peut lui attribuer les groupes du milieu : l'*Annonciation*, la *Nativité*, l'*Adoration des Mages*, l'*Assomption*. Les anges porteurs des écussons royaux sont frères des anges, petits et grands,

qui adorent, dans leur vol, la Vierge du XIIIe siècle, à laquelle est consacré tout le retable du cardinal Ximénez, et le tabernacle de bois doré. Ce tabernacle a été exécuté entre 1500 et 1504 par Peti Juan. Son architecture, qui rappelle les dais des *sillerias*, a déjà la silhouette des *custodias* d'Enrique de Arfe et leur élan d'ascension (p. 850). L'orfèvre allemand a certainement trouvé le modèle de ses chefs-d'œuvre dans le dessin donné à Tolède par un charpentier français, du nom de « Petit Jean ».

Plusieurs groupes, dans le grand retable de Tolède, représentent un art plus calme et plus noble que celui du Hollandais, et dont l'élégance est déjà italienne.



Phot. Moreno

Fig. 552. — Tombeau des Velasco. Église de Guadalupe.

Les sculpteurs espagnols et les maitres étrangers. — Les sculpteurs qui étaient venus des pays allemands, néerlandais et français, attirés par la richesse et la magnificence de l'Espagne, ont formé des aides et des élèves, qui sont plus mal connus que leurs maîtres. Sebastián de Almonacid, dont le nom indique au moins une ascendance de *mudéjars* et qui habitait Torrijos, près de Tolède, a travaillé au grand retable du cardinal Ximénez avec Copin et Peti Juan. Dès 1494, il avait sculpté pour l'église du Parral, près de Ségovie, douze statues d'apôtres, dont plusieurs sont restées en place (fig. 544). Sebastián de Almonacid se rendit à Séville et y travailla, en 1509, à la décoration du *cimborio*. Il se trouva placé sous la direction d'un sculpteur qui était alors très occupé à des travaux divers, Pedro Millán. Le nom de cet artiste, qui pourrait être Flamand, se lit sur les banderoles des petits prophètes juchés en haut de deux des portails de la cathédrale, dont les grandes statues de terre cuite sont attribuées par D. M. Gómez Moreno au « Breton » Mercadante (t. III, 2e partie, p. 825). Les signatures prodiguées par Pedro Millán, même sur des statuettes de terre-cuite, lui ont valu une renommée qu'il a mieux méritée par son activité que par sa personnalité.

La plupart des retables de bois sculptés et peints au commencement du xvi[e] siècle et qui se sont conservés dans les églises de Burgos et de Tolède, peuvent être attribués à des artistes locaux. Ce sont des Espagnols qui ont commencé, dans la vieille capitale asturienne d'Oviedo, le retable de la cathédrale qui voulait rivaliser avec celui de Tolède ; achevé vers le milieu du xvi[e] siècle, il a été défiguré par une restauration brutale.

Un retable qui est l'œuvre du même atelier s'est conservé dans le village basque de Lequeitio. Juan Garcia Crial, qui a exécuté, en 1510, ces trois étages de boiseries et de sculptures toutes flamandes, leur a donné le couronnement le plus espagnol : un dais de charpenterie à entrelacs *mudéjars*[1].

Pour les sculptures de pierre, les documents font presque complètement défaut. Si l'on peut se souvenir du nom d'Enrique de Egas, l'architecte des Rois, devant un monument officiel comme le portail de Santa Cruz, à Ségovie, sur lequel Ferdinand et Isabelle sont sculptés dans l'attitude des donateurs, à qui faire honneur de la *Puerta del Perdón*, cette entrée solennelle de la Cathédrale vieille de Malaga, qui semble s'ouvrir pour des triomphateurs et au-dessus de laquelle une haute frise montre le cardinal Pedro de Mendoza et le confesseur de la reine, Fray Hernando de Talavera, offrant à la Vierge l'église qu'ils lui avaient consacrée en 1487, au lendemain de la prise de la ville ? Comment faire la part des étrangers et des Castillans, tels qu'un Almonacid, dans la statuaire du cloître de San Juan de los Reyes, achevé en 1504, en même temps que le grand retable de la cathédrale ? Un des inconnus qui ont travaillé dans ce cloître est allé à Santiago de Galice pour sculpter les dais et les statues du chœur, dans l'église de l'Hôpital Royal, construite par Enrique de Egas. L'intervention des artistes locaux ne devient manifeste que dans des imitations provinciales, comme celles qui ont été faites du cloître de San Juan de los Reyes à Nájera et à Oña.

Les tombeaux. — Parmi les monuments de style allemand, flamand ou français qui évoquent en Espagne le temps des Rois Catholiques, ceux dont l'histoire authentique est le plus mal connue sont les tombeaux. Il ne reste rien de ceux des Ponce de Léon, à Séville, pour lesquels un contrat fut passé, en 1492, avec Juan Güas et Mendo de Jaén. Un Pablo Ortiz a sculpté les deux tombeaux d'Alvaro de Luna, le connétable décapité, et de sa femme, dona Juana Pimentel, dans la cathédrale de Tolède. C'est l'une des créations les plus nobles de la fin du Moyen Age. L'escorte d'honneur est figurée, comme dans le monument de Philippe Pot, par des statues. Ici elles sont agenouillées aux coins du lit de parade : quatre chevaliers de Saint-Jacques prient pour le connétable,

1. Antonio Canavillas, *Lequeitio en* 1857, Madrid, 1858 ; E. Tormo, art. du *Boletín de la Soc. Esp. de Excursiones*, 1910 (phototypie).

couché dans son manteau de grand-maître; quatre franciscains pour la duchesse, qui est vêtue en tertiaire.

D'autres tombeaux de ce temps, s'ils ne sont pas l'œuvre de sculpteurs castillans, restent au moins, par leur richesse et leur fierté, des monuments de l'orgueil castillan. Ils forment parfois des groupes dont on ne citerait pas d'autre exemple en Europe. Cinq gisants de la famille Portocarrero sont alignés, côte à côte, devant l'autel de l'église de Moguer, non loin du couvent de la Rabida et du petit port d'où partaient les caravelles ; l'un de ces morts est un amiral (*R. Amador de los Rios, Cat. Huelva*). Dans une chapelle de l'église de Guadalupe, Alonso de Velasco, président de Castille et conseiller des Indes, prie à genoux, avec sa femme et son fils. Les motifs héraldiques se déploient sur les sarcophages des grands comme sur les façades de leurs palais, mêlés parfois avec des figures profanes et grotesques : un singe tire les cheveux d'une femme sauvage, sur le tombeau de Pedro de Valderrávano († 1465) dans la cathédrale d'Avila. En même temps, les thèmes religieux s'épanouissent au-dessus des sarcophages des dignitaires ecclésiastiques comme au-dessus des autels. Le motif principal varie d'un tombeau à l'autre : à Burgos, c'est la *Nativité*, pour le doyen Fernando Diaz de Fuente Pelayo († 1492), et la *Présentation au Temple*, pour l'archidiacre Pedro Fernandez de Villegas († 1536), qui fit exécuter son tombeau une trentaine d'années avant sa mort; à Zamora, c'est l'*Arbre de Jessé*, pour le chanoine Juan de Grado († 1507); à Santo Domingo de la Calzada, une *Annonciation*, sur le tombeau que le chanoine Pedro de Carranca († 1517) s'est fait préparer, lui aussi, de son vivant.



Phot. Gómez-Moreno.

FIG. 553. — Tombeau du chanoine Juan de Grado. Cathédrale de Zamora.

Cette richesse théologique est moins émouvante pour nous que la

simplicité militaire de quelques tombeaux de ce temps, où nous voyons, couchés dans leur armure italienne, les jeunes hommes qui tombèrent dans la longue croisade : « Ci-gît Martin Vasquez de Arce, chevalier de Saint-Jacques, que tuèrent les Mores, tandis qu'il secourait certains hommes de Jaen, avec le très illustre duc de l'Infantado, son seigneur, sur le bord du grand canal d'irrigation (*acequia gorda*), dans la plaine de Grenade. Son père recouvra son corps sur l'heure et l'enterra dans sa chapelle en l'an 1486. Cette même année furent prises la ville de Loja et les forteresses de Mora, Moclín et Montefrio, aux sièges desquelles prirent part le père et le fils. » Dans la cathédrale de Sigüenza, où il repose, Martin Vasquez n'est point oppressé par le dernier sommeil. A demi étendu, comme dans sa tente de campagne, il lit quelque *Romancero*. Des prélats de la Renaissance italienne prendront plus tard cette attitude, qui est celle de l'amiral de Chabot sur le tombeau fameux, dont l'auteur reste inconnu (Cf. p. 657). Celui du tombeau de Sigüenza l'est aussi. Castillan ou Flamand, c'est un maître et un précurseur. Le chevalier pensif auquel il a rendu la vie semble éveillé par un souffle de Renaissance, et la brassée de laurier qui lui sert de coussin exhale un parfum d'Italie.



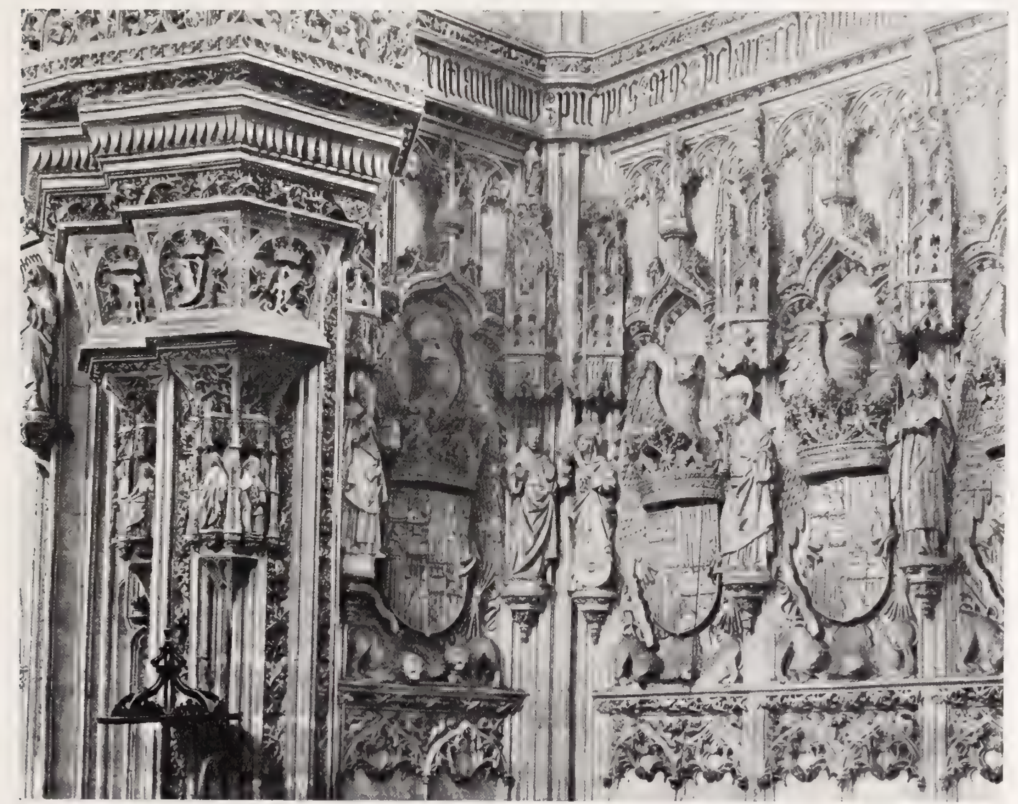
Phot. Bertaux

Fig. 554. — Tombeau de Martin Vasquez de Arce. Cathédrale de Sigüenza.

Les grandes créations de l'art castillan. Juan Güas, le maître de San Juan de los Reyes. — Les emprunts que la Castille a faits à toutes les formes plastiques des arts septentrionaux, disparaissent déjà dans la richesse et la noblesse des tombeaux espagnols : ils achèvent de se perdre dans des ensembles de décoration qui transportent l'imagination loin des pays du Nord.

Où est, dans l'Europe entière, le modèle du sanctuaire de San Juan de los Reyes et de cette phalange d'aigles porte-écussons, auprès desquels les saints et les saintes, malgré l'appareil de leurs dais, font figure de nains? L'architecte qui a donné à ce mur sa vie formidable est désigné par un document unique en son genre : une peinture cachée dans une petite église de Tolède, San Justo y Pastor, et qui représente, agenouillé à côté d'un écusson qui a pour cimier un compas, *Juan Güas, que fizo San Juan de los Reyes.*

Ce maître d'œuvres, qui dut peut-être à son art une noblesse dont



Phot. Lévy.

Fig. 555. — Détail du chœur de l'église de San Juan de los Reyes, à Tolède, œuvre de Juan Güas.

nous ignorons le titre, n'est autre que l'architecte du noble palais de Guadalajara (p. 824-825). Le souvenir du palais rend l'église moins étonnante. Les motifs héraldiques qui dominent dans la décoration des deux édifices étaient à leur place dans l'église de Tolède, qui avait été d'abord destinée à recevoir les tombeaux de Ferdinand et d'Isabelle : quand une nouvelle chapelle royale s'éleva à Grenade, pour la sépulture des deux époux, des aigles, moins nombreux et plus sveltes que ceux de Tolède, allèrent porter l'écusson des rois sur ses murs.

Les longues inscriptions qui entourent comme un ruban sans fin l'intérieur et l'extérieur même de San Juan de los Reyes n'ont de

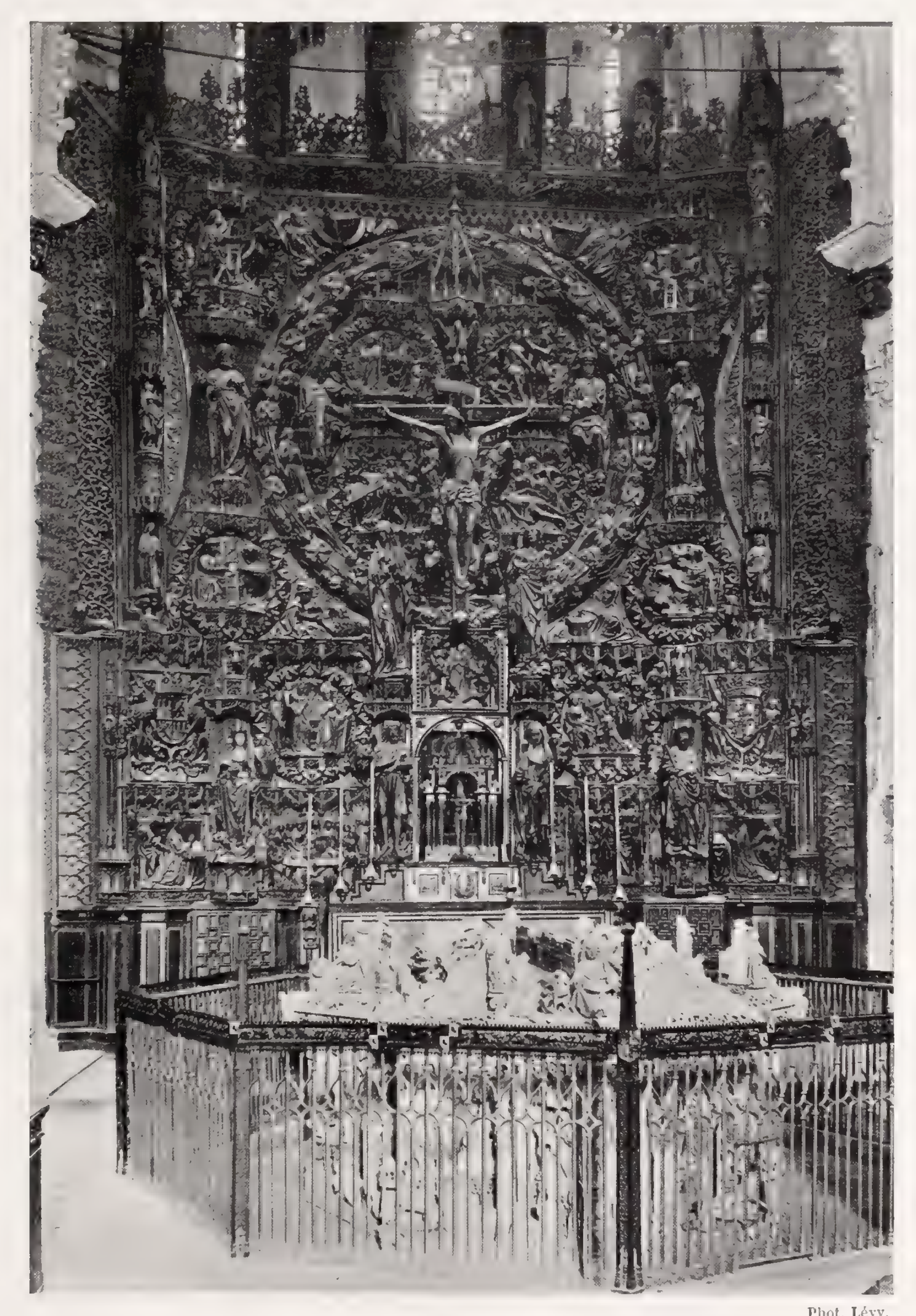
gothique que le caractère de leur haute cursive. Comme les inscriptions qui se déroulent dans le *patio* du palais de Guadalajara et autour de sa porte monumentale, comme celles du *cimborio* de Saragosse et de la Chapelle Royale de Grenade, elles ont pris la suite des grimoires arabes qui célébraient indifféremment le roi ou Allah, sur les lambris de l'Alcazar de Séville. Ces inscriptions musulmanes avaient été transposées en caractères hébraïques, à Tolède même, dans la synagogue bâtie par Samuel Ben Lévi, le trésorier de Pedro le Cruel (plus tard église *del Transito*). Elles se font chrétiennes pour les Rois Catholiques et les grands de Castille.

Les stalactites musulmanes qui creusent leurs alvéoles au-dessous de la *loggia* du palais de Guadalajara, s'associent de la façon la plus étrange à des têtes sculptées avec un réalisme flamand, pour recevoir, dans les hauteurs de l'église de San Juan de los Reyes, la retombée des ogives gothiques. Les tribunes mêmes des rois, toutes marquées à leur chiffre, sont suspendues, à l'entrée du chœur, sur des polyèdres étagés avec toute l'ingéniosité de la géométrie musulmane. Des observations analogues expliquent ce qu'il y a de plus extraordinaire à San Juan de los Reyes pour nos yeux d'Occidentaux : la reprise du motif héraldique, toujours identique à lui-même. Les grands aigles n'ont fait que transporter dans leur monde de géants la loi qui régit la génération des polygones sur les murailles de l'Alhambra : celle de la répétition indéfinie.

L'œuvre de Gil de Siloé. L'école de Burgos et les monuments de Valladolid. — Les combinaisons d'art profane et d'art religieux, d'art *mudéjar* et d'art germanique, que Juan Güas a réalisées à Tolède et à Guadalajara ont été compliquées par d'autres à Burgos et à Valladolid, dans des œuvres encore plus extraordinaires et plus opulentes.

La pompe de San Juan de los Reyes, qui est faite de pierre grise, pâlit en regard du sanctuaire de Miraflores, où l'albâtre lumineux et l'or étincelant s'unissent pour glorifier de concert les parents de la Reine Catholique. Dans la même année 1486, la reine commanda à Martin Sanchez les stalles de la nef et à Gil de Siloé les tombeaux du chœur. Celui qui devait réunir les cendres et les effigies du roi Juan II et de la reine Isabelle de Portugal, père et mère de la grande Isabelle, avait sa place marquée devant l'autel ; le tombeau d'un frère de la reine, l'infant Alfonso, fut adossé au mur de l'église. Le travail de l'albâtre, commencé en 1489, n'était pas entièrement terminé, quand la reine fit entreprendre, en 1496, la construction du grand retable de bois qui, une fois peint et doré, acheva en 1499 l'ensemble monumental. Gil de Siloé et Diego de la Cruz, qui lui fut adjoint pour l'exécution du retable, gagnèrent dans ces quatre ans un million, qui est, à vrai dire, un million de maravédis.

Les trois monuments de sculpture groupés dans l'église de Miraflores diffèrent des œuvres les plus riches de style germanique qui les



Phot. Lévy.

Fig. 556. — Le tombeau royal et le grand retable de l'église de Miraflores, par Gil de Siloé.

avaient précédés à Burgos et en Castille, par l'incroyable surabondance et l'apparente confusion des détails. La silhouette agenouillée de l'infant, qui est, sur un tombeau d'Espagne, la première figure de « priant », se

détache seule dans un cadre d'architecture nettement dessiné. Encore le fond de la niche est-il complètement couvert d'un grand quadrillage tout garni de rosaces variées, tandis qu'une large frange d'albâtre, suspendue à l'arcade surbaissée, découpe en l'air une broussaille de rinceaux dans laquelle se jouent de petits animaux et des enfants nus. L'infant lui-même est revêtu d'une houppelande de velours, toute chargée de pierreries et de perles, dont le sculpteur a imité à la fois la souplesse et la richesse, en amollissant l'albâtre comme un tissu spongieux ou en avivant son luisant de nacre.



Phot. Lévy

Fig. 557. — Tombeaux de Jean II et de l'infant Alfonso, par Gil de Siloé. Église de Miraflores.

Gil de Siloé a sculpté, avec les mêmes soins précieux, un autre tombeau de jeune homme, imité de celui de l'infant. La Reine Catholique l'avait commandé au sculpteur pour son page, ce Juan de Padilla qu'elle appelait, dit-on, son fou, « *mi loco* », et qui tomba en 1491, près de Grenade, à vingt ans : *En los XX àños de s*(ù) *e*(dad), dit l'épitaphe. Son tombeau fut placé au monastère de Fres del Val, près du Cid et de Chimène. Il est maintenant au Musée de Burgos[1].

Le roi Juan II, sur son tombeau de Miraflores, porte un manteau merveilleux, avec de lourdes pierreries et l'ordre de la Raison, fondé par lui. Il faut faire effort pour distinguer les détails de costume et les traits assez gros du prince qui fut « de prestance très royale, poète, philosophe et musicien » en même temps que « bon ecclésiastique ». La statue du roi et celle de la reine sont entourées de tant de statuettes qu'on ne peut les voir tout entières sans faire le tour de la grille qui protège depuis qu'il a été achevé ce tombeau précieux comme un ivoire (fig. 556). Le soubassement, hérissé d'angles vifs, est si chargé de dais et de pinacles, qu'il ne laisse voir qu'une à une les figurines délicates logées dans ses replis. Le retable qui domine toute l'église est encore plus inextricable aux yeux. Un crucifix détache ses grands bras au milieu d'une rosace qui est

1. Voir tome III, 2e partie, pl. XII, p. 824-825.

faite d'une foule d'anges. A l'intérieur et à l'extérieur de cette rosace, d'autres cercles garnis de bas-reliefs continuent de remplir le champ du retable et semblent l'animer d'un tournoiement qui ne laisse immobile que la croix (fig. 556).

Vue de près, chacune des figurines du tombeau royal, chacune des statues du grand retable se révèle comme un joyau d'albâtre ou une pièce d'orfèvrerie polychrome dont le bois semble d'émail et d'or. Les Vertus du tombeau gardent les attributs les plus étranges de l'iconographie franco-flamande : la *Force* est assise sur un pressoir et coiffée d'une enclume (fig. 558)[1]. Pourquoi tant de détails ingénieux perdent-ils leur sens et leur prix dans une ordonnance dont le plan nous échappe? La clef de l'énigme nous est donnée par le tombeau royal : il dessine sur le sol, non point la figure d'une double sarcophage, mais une étoile à huit pointes, dont M. Dieulafoy a vu le premier l'origine et qui est un tracé *mudéjar*. Devant ce tombeau, unique par son plan, les cercles du retable jouent le même rôle que les polygones des lambris moresques, qui est d'égarer et d'éblouir les yeux. A droite et à gauche de la rosace d'anges, deux traits de compas amorcent dans le champ du retable deux grands cercles dont l'œil imagine la suite en dehors du cadre; n'est-ce pas, dans une œuvre chrétienne, l'application la plus certaine, sinon la plus apparente, du principe tout musulman, auquel obéit l'assemblée des Aigles de San Juan de los Reyes; celui de la répétition, qui entraîne dans l'indéfini l'imagination du rêveur oriental?



Phot. Laurent-Lacoste.
Fig. 558. — Une des Vertus du tombeau de Jean II, à Miraflores.

Le nom de Gil de Siloé, qui a sculpté le tombeau royal de Miraflores et donné la *traza* du retable, est un autre problème. Siloé, qui ne peut être Silos, le vieux monastère bénédictin perdu entre Burgos et Soria, — c'est le nom d'une fontaine biblique : serait-ce le surnom d'un juif? Le sculpteur de la Reine Catholique a pu être le fils d'un *confeso*, comme le fut le confesseur même de la reine, ce Fray Hernando de Talavera, qui devint le premier archevêque de Grenade. Il faut renoncer à connaître la famille de Siloé et les *mudéjars* anonymes qui ont enseigné à maître Gil leurs jeux de compas. Les seuls artistes avec lesquels le maître castillan

1. Cf. É. Mâle, *l'Art religieux à la fin du Moyen Age*, p. 342.

ait certainement collaboré sont les étrangers les plus notables de Burgos. L'une des premières œuvres de Gil de Siloé est un petit retable de bois peint et doré qui surmonte un autel latéral de la chapelle du Connétable. Des saintes plus magnifiquement costumées que celles de Memling entourent d'un cortège de *ménines* sainte Anne qui porte dans ses bras la Vierge petite fille, parée comme une infante, et portant elle-même l'Enfant Jésus. Le sculpteur qui a ciselé ce groupe d'origine germanique[1] a travaillé, à côté d'Allemands ou de Flamands, aux statues qui décorent l'entrée et les piliers de la chapelle et peut-être aux groupes héraldiques et aux arcades ajourées comme celle du tombeau de l'infant Alfonso. C'est dans l'édifice bâti par Simon de Cologne que Gil de Siloé a fait le plus sûr de son apprentissage, avec ce fils d'Allemand qui avait transporté dans l'architecture même les tracés et les découpures de l'art *mudéjar*. Il ne faut pas séparer la voûte de la Chapelle du Connétable et le tombeau royal de Miraflores, ces deux étoiles de dentelle.



Phot. Lévy.

Fig. 559. — Petit retable de la chapelle du Connétable, par Gil de Siloé. Cathédrale de Burgos.

Le collaborateur de Gil de Siloé, Diego de la Cruz, fut appelé à Valladolid, pour sculpter, avec un autre *vecino* de Burgos, maître Guillén, le grand retable de la chapelle de San Gregorio, attenante à San Pablo de Valladolid, et dont la construction fut achevée en 1489. Ce retable a

1. Cf. É. Bertaux, *Études d'Histoire et d'Art*, 1910, p. 186-188.

disparu : d'après les descriptions anciennes, c'était une réplique agrandie du retable de Miraflores; Bosarte y reconnaissait en 1804 « une quintes-



Phot. Lévy

Fig. 560. — Retable de la chapelle de la Conception, attribué à Diego de la Cruz et à maître Guillén. Cathédrale de Burgos.

sence des subtilités du gothique, comparable seulement au tombeau du roi Jean II ».

Le contrat relatif au retable perdu de Valladolid mentionne un autre retable que les deux sculpteurs de Burgos venaient de sculpter pour l'évêque de cette ville et de placer dans sa cathédrale. On peut tenir pour certain, comme l'a fait J. Martí y Monzó, qu'il s'agit du

grand retable de la chapelle de la Conception, dont le couronnement porte les armes de l'évêque Luis de Acuña. L'œuvre est toute flamande par les détails, sinon allemande; elle est espagnole par sa disposition de triptyque sans volets et par sa grandeur. L'arbre généalogique de la Vierge, dont les racines plongent dans le corps géant du patriarche Jessé, entoure de ses branches le groupe de la *Rencontre à la Porte d'Or*. Luis de Acuña est représenté à genoux dans sa lourde chape, comme les parents de la Reine Catholique sur le retable de Miraflores. La magnifique porte que le même évêque a fait placer à l'entrée du cloître de la cathédrale est une œuvre du même atelier (tome II, p. 277).



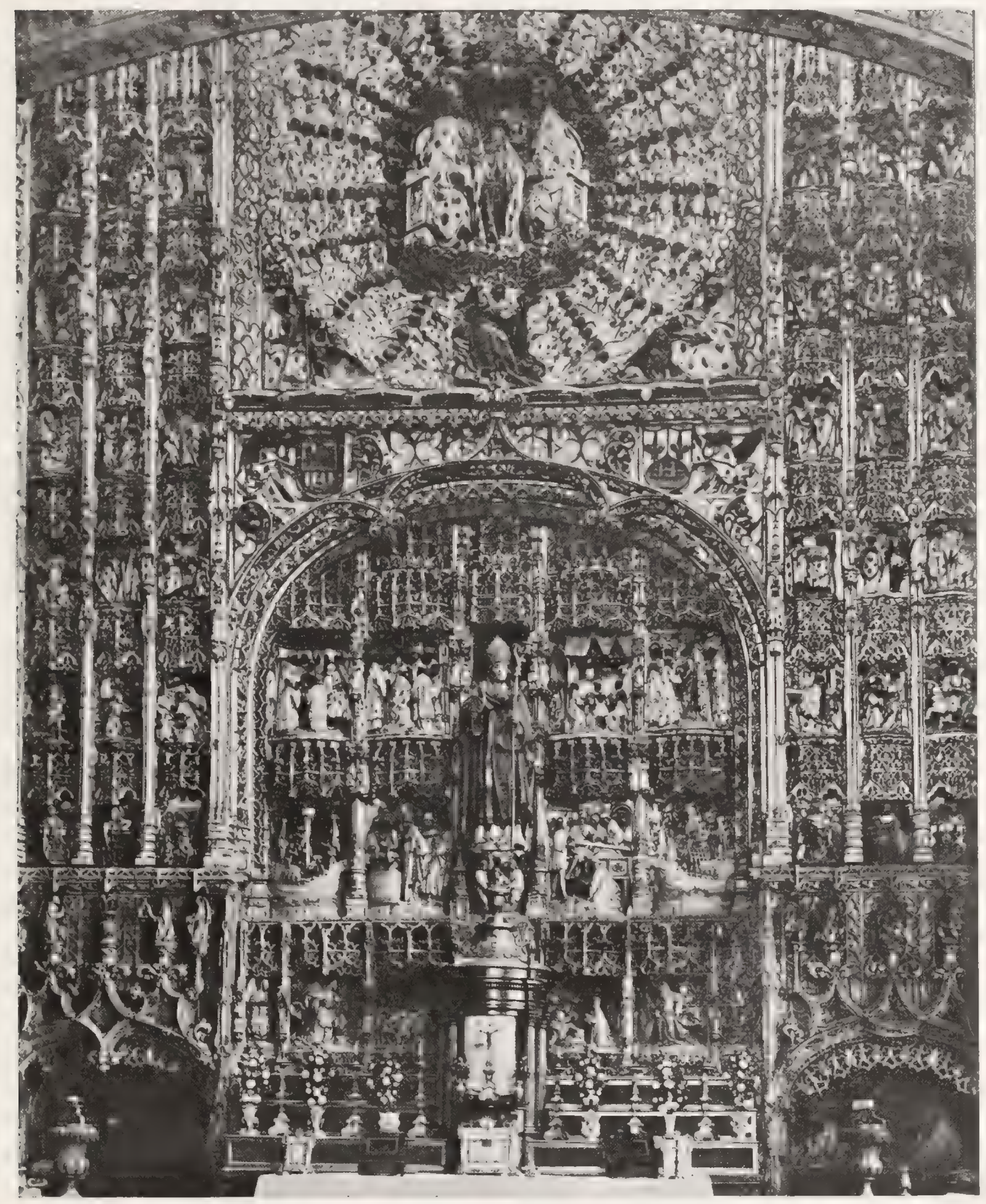
Phot Sanoner.

Fig. 561. — Porte de l'ancienne chapelle de San Gregorio, dans l'église de San Pablo. Valladolid.

Valladolid a conservé des monuments de pierre, auxquels ont certainement travaillé les sculpteurs de Burgos. La façade de San Pablo, l'église fondée par le cardinal Juan de Torquemada (qui n'est pas l'inquisiteur), a un portail décoré de dais, de pinacles, de menus motifs indéfiniment répétés. Au-dessus de ce portail, le mur s'élève comme un grand retable semé de bas reliefs, qui semblent les motifs d'une broderie colossale, et entièrement couvert de motifs géométriques, losanges, étoiles, imbrications, qui imitent de la façon la plus apparente un revêtement *mudéjar*. A l'intérieur de l'église, les portes sont comme tendues de la même décoration (fig. 561).

Fray Alonso de Burgos, évêque de Plasencia, fit décorer ces portes, avec toute la partie supérieure de cette façade et en même temps que la chapelle de San Gregorio, bâtie au flanc de San Pablo et dans laquelle travailla Diego de la Cruz. Il fonda, à côté de cette chapelle, un collège,

placé, lui aussi sous l'invocation de saint Grégoire. La façade de ce collège est le monument le plus déconcertant de l'époque des Rois Catholiques (t. III, 1re partie, p. 83, fig. 51). Dans les reliefs dont elle est entière-



Phot. Alguacil

Fig. 562. — Retable en pierre de l'église de San Nicolas, Burgos.

ment revêtue, la seule figure empruntée à l'art religieux est celle de la Vierge, devant laquelle le prélat fondateur s'est fait représenter à genoux. Tout le champ est laissé aux grands motifs héraldiques de l'art profane : les hérauts d'armes qui gardent le chevet de San Juan de los Reyes se trouvent rapprochés des hommes sauvages de la chapelle du Connétable.

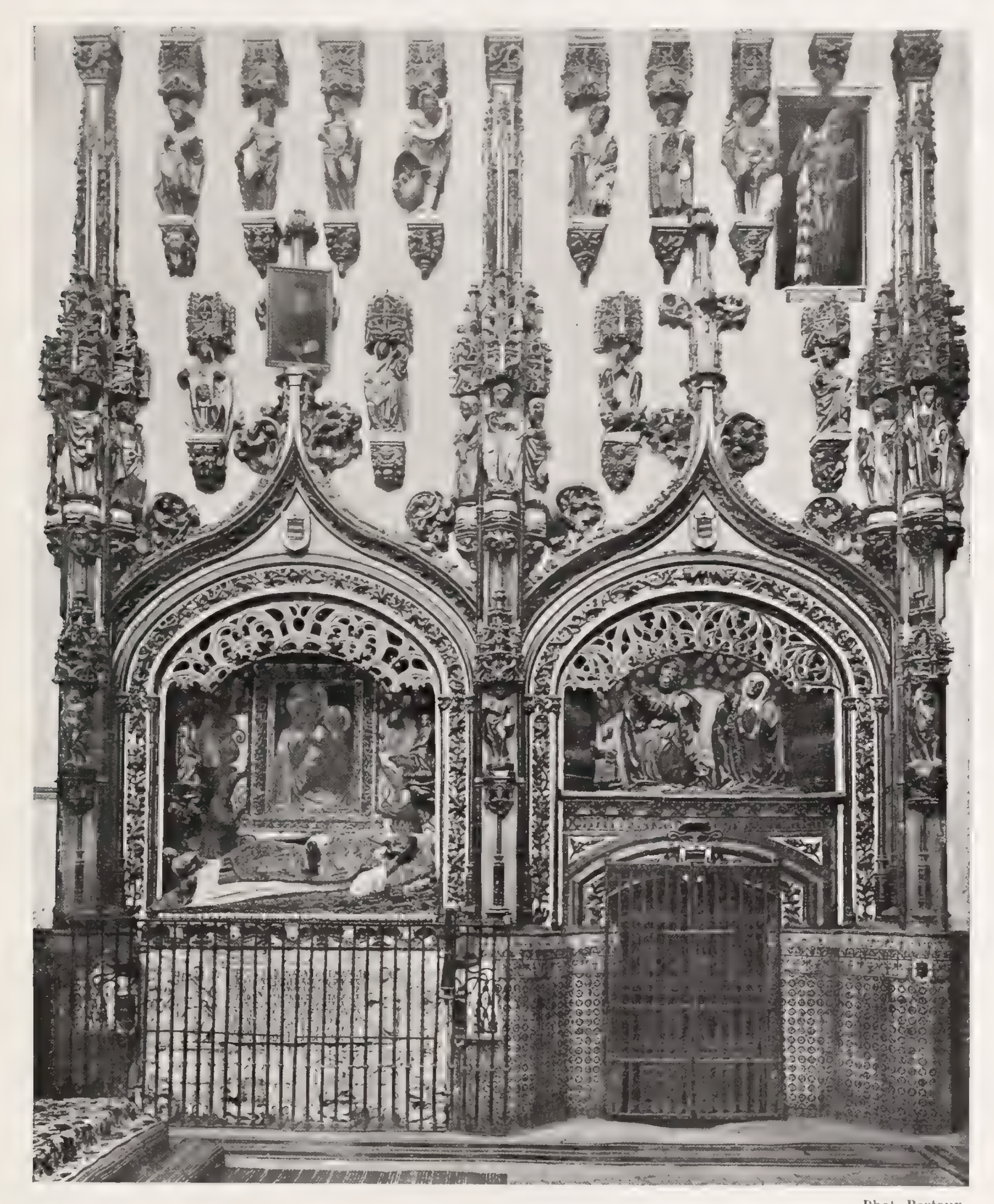
Le motif du milieu, l'arbre énorme, dont les branches soutiennent l'écusson des Rois Catholiques, porté par l'aigle et accosté de deux lions, imite le tissu d'une « verdure » armoriée. La pierre du mur est travaillée, comme à San Pablo, de manière à ne pas laisser un vide pour des yeux accoutumés à la richesse musulmane. Les lignes mêmes de l'architecture deviennent la décoration la plus imprévue : elles sont traduites comme en bois ou en jonc : des troncs ébranchés s'élèvent sur un soubassement de vannerie et les dentelures du couronnement sont des branchages entrelacés. Cet « ordre rustique » de charpentier a-t-il été conçu par le *Macias Carpintero* qui fut occupé à San Gregorio ? Il ressemble singulièrement à certaines fantaisies de l'architecture allemande du même temps, comme les branchages qui montent le long de la façade sur la chapelle du château de Chemnitz, en Saxe.

Ce réalisme à la fois décadent et barbare n'a pas eu d'imitateurs en Espagne. Mais, les détails exceptionnels mis à part, il restait un principe, celui qui faisait d'un retable de bois ou d'une façade de pierre un support destiné à disparaître sous la broderie des reliefs. Ce principe, d'origine toute musulmane, se prêtait aux applications les plus diverses. Il est présent, au commencement du XVI[e] siècle, dans une série de décorations très riches, telles que le *trascoro* de la cathédrale de Palencia ou la façade de la collégiale d'Aranda de Duero, dont le détail, d'une correction savante, n'a souvent rien de castillan. Le retable de San Nicolas, à Burgos, est un mur de pierre animée ; il faut regarder de près les compartiments multiples pour y distinguer une foule de détails spirituellement observés. Peut-être l'*entallador* était-il un Français qui, en sculptant la gloire céleste, autour du Couronnement de la Vierge, s'est moins souvenu de la rosace de Miraflores que des roues d'angelots bleus et rouges qu'a peintes un Fouquet.

Après la mort de Ferdinand, la façade de la nouvelle cathédrale de Salamanque, dont le roi défunt avait autorisé la fondation, fut aussi complètement revêtue de sculptures que celle d'Aranda de Duero. Une des premières chapelles fondées dans la vaste église a été décorée, à partir de 1524, par l'archidiacre Francisco Sanchez de Palenzuela. Elle mérite son nom de « Chapelle dorée » (fig. 565). Sa décoration tout entière, faite de reliefs continus ou de statuettes disposées sur la paroi en manière de semis, reste fidèle au principe du « revêtement total ». A côté des sculpteurs, probablement flamands, qui ont entassé dans la chapelle leurs œuvres toutes peintes, des artistes *mudéjars* sont venus poser le lambris de faïences. Quand la Mort apparaît, comme la leçon suprême, par un trou brusquement ouvert en haut du mur, la vieille Intruse des danses macabres a l'air d'une étrangère dans ce recoin à demi oriental.

Le style Isabelle. — L'art des Rois Catholiques, qui a survécu

aux souverains qu'il avait servis, n'a pas encore de nom dans l'histoire. Nous pouvons lui donner celui de la reine, qui a laissé dans sa création de Miraflores les preuves de sa prédilection pour ce qu'il y eut



Phot. Bertaux.

Fig. 563. — La « Chapelle Dorée ». Cathédrale Neuve de Salamanque.

de plus riche et de plus original dans les œuvres de son temps.

L'Europe n'avait connu avant le xve siècle qu'un spectacle comparable à celui qu'ont donné Juan Güas et Gil de Siloé. Au xiie siècle, la Sicile des rois normands avait rapproché, dans des monuments dont le joyau est la Chapelle Palatine de Palerme, un art profane, qui était musulman, comme en Espagne, et un art religieux, qui était byzantin.

Mais les deux arts, qui se trouvèrent ainsi réunis dans une île, entre l'Italie et l'Afrique, appartenaient tous deux (même l'art chrétien) à l'Orient : dans les églises siciliennes, la part de l'architecture normande est peu de chose. Jamais les arts de l'Orient et de l'Occident ne s'étaient unis pour créer une forme d'art, vivante et féconde, comme l'a été le « style Isabelle ».

II. — L'ART MANUÉLIN

Les édifices du règne de Manuel. — Un chapitre de la chronique du roi Manuel de Portugal, que Damião de Goes a écrite au milieu du xvie siècle, est rempli presque tout entier par le dénombrement des « églises, monastères, châteaux, forteresses et autres œuvres », que le roi a fait construire ou restaurer. La liste suffirait à attester que le Portugal, ainsi que l'écrit Garcia de Resende, « était en ce temps le plus riche des royaumes chrétiens ».

Le souverain qui s'intitulait « Seigneur de Guinée et de la conquête, navigation et commerce d'Éthiopie, Arabie, Perse et Inde, » commémora par des constructions pieuses les expéditions des vaisseaux qui, en revenant chargés de pierres précieuses et parfumés d'épices, lui rapportaient parfois des bénéfices de 600 pour cent. Il commença les agrandissements magnifiques du couvent de Thomar, séminaire et retraite des navigateurs héroïques. Une petite chapelle, que l'infant Henri avait bâtie sur une colline qui dominait le Tage, reçut encore, dans la nuit du 7 juillet 1497, les prières de Vasco de Gama, qui allait s'embarquer. Quand la flotte qui avait commencé la conquête des Indes revint deux ans plus tard, Manuel fit rebâtir la chapelle de l'infant Henri; puis il fonda entre la colline et le rivage un grand monastère qui devait être la merveille de Belém. Une tour de guet et de défense, élevée près de là, sur le fleuve même, et dédiée à saint Vincent, patron des navigateurs, fut parée et sculptée comme une tour de palais (fig. 579). La magnificence du roi s'étendit à ses colonies. Manuel donna en même temps à l'île de Madère un évêque et une cathédrale, Il bâtit des églises, comme le dit Damião de Goes, « dans plusieurs autres îles ». Son pavillon flotta sur des châteaux bâtis à Aden, en Éthiopie, à Mozambique, dans l'île de Madagascar, sur la côte de Malabar.

Ces sentinelles perdues de l'art portugais étaient condamnées à périr avant l'Empire qu'elles défendaient. La capitale même du Portugal ne possède plus que les restes de deux monuments de Manuel : une façade de l'église de la Conceição Velha et le portail de la Magdalena. Le monastère de Belém était fort éloigné de la ville ancienne. De tout le centre

de cette ville, où se trouvaient réunis tant de constructions du roi Manuel, le palais, élevé par lui au bord du Tage, et agrandi par ses successeurs jusqu'à Philippe II, les édifices de la douane, des compagnies de Guinée et des Indes, la place du Rocio, toute bordée de palais du XVIe siècle, à peine reste-t-il quelques images, dont les plus anciennes se trouvent dans un précieux livre d'Heures qui a appartenu au roi Manuel et qui est revenu entre les mains du dernier roi du Portugal. Vision d'une Ys engloutie : le raz de marée soulevé par le tremblement de terre de 1755 anéantit tout le quartier bas de Lisbonne, où s'étaient amoncelés depuis trois siècles les trésors des Indes, dans les palais bâtis avec ces trésors. La mer a repris en une heure ce qu'elle avait apporté.

Le problème « manuélin ». — Le cataclysme qui a fait disparaître la Lisbonne du roi Manuel et de la Renaissance a laissé debout, au nord et au sud du Tage, nombre de monuments qui portent l'emblème de la sphère. Les plus grands et les plus riches de ces monuments ont depuis longtemps frappé les observateurs par leur complication tourmentée; dès 1842 l'art « indiscipliné », « indompté », « incivilisable », dans lequel les Portugais commençaient à reconnaître leur art national, reçut de l'érudit Varnhagen le nom de « manuélin ». Ce nom a passé dans le vocabulaire courant; les avis ont différé, lorsqu'il s'est agi d'en donner une définition dans l'histoire de l'art. Pour Joaquim de Vasconcellos, le « manuélin » n'est qu'un style bâtard, né de l'espagnol; pour Haupt, un style à demi colonial, qui transportait en Europe les monstruosités de l'art hindou; pour le critique Ramalho Ortigão, comme pour l'historien Herculano, c'est une création du naturalisme portugais, qui devait bientôt avoir à lutter contre le classicisme étranger. W. Crum Watson a entrepris de concilier les opinions divergentes, tout en insistant lui-même sur la part qu'il faut faire aux traditions moresques dans l'art « manuélin ». Avant d'aborder des comparaisons que nous facilitera la connaissance acquise de l'art des Rois Catholiques, il est nécessaire de remonter en Portugal jusqu'aux racines d'une si singulière floraison.

L'art portugais, de Jean Ier a Jean II. — Le roi Manuel a montré une prédilection particulière pour les monuments déjà vieux d'un siècle qui rappelaient la « bonne mémoire » du fondateur de la dynastie d'Aviz : il a embelli de constructions sans pareilles le couvent dominicain de la Bataille, *Batalha*, construit après la victoire à laquelle Jean Ier devait sa couronne; il a agrandi et enrichi le palais de Cintra, que le même roi Jean avait rebâti et décoré pour en faire sa résidence favorite. L'église, bâtie sur un plan monastique assez commun en Portugal, est, dans le détail, plus qu'à demi anglaise (t. III, p. 85); le palais, dans ses parties

les plus anciennes, est tout moresque. Lorsque ces ouvrages ont été exécutés pour le roi Jean Ier, il y avait plus d'un siècle et demi que les derniers musulmans des Algarves avaient été rejetés à la mer. Cependant le Portugal entretenait un art presque identique à l'art *mudéjar* d'Espagne et que l'on peut appeler *mourisco* (pron. « mòrisco »[1]). Cet art, comme l'art *mudéjar*, était attaché à l'architecture civile. A Cintra, il commence à compliquer les dentelures d'une porte ou d'une fenêtre gothique, à encadrer dans ses compartiments géométriques des oiseaux peints (les « pies » légendaires). A Batalha, il pénètre dans l'architecture religieuse : le remplage flamboyant de la grande rosace est complètement garni d'un réseau de pierre plus fin, dont les dessins, également flamboyants, opposent un voile ajouré à l'ardeur du soleil : c'est la traduction anglo-moresque de l'*adufa* (l'*ajimez* d'Andalousie), déjà imitée dans la pierre blanche du tombeau du roi Pedro le Cruel († 1367), dont les arcatures finement repercées dessinent côte à côte l'arc en tiers-point français et le fer à cheval moresque.

Lorsque Jean Ier mourut, en 1433, après un règne aussi long que glorieux, son fils Duarte (Edouard), qui lui succéda, voulut continuer l'œuvre de Batalha. La « Chapelle du Fondateur », que Jean Ier avait élevée à côté de l'église, pour recevoir son tombeau, était un édifice à voûte octogonale et presque semblable, pour le plan, aux chapelles funéraires qui avaient été bâties derrière le déambulatoire de la cathédrale de Tolède. Le roi Duarte se souvint peut-être, lui aussi, de ces chapelles, quand il fonda, derrière le chevet de l'église de Batalha, une nouvelle construction octogonale, plus grande du double que la chapelle de Jean Ier, et entourée de chapelles qui devaient recevoir des tombeaux. Plusieurs de ces chapelles s'élevaient jusqu'à la naissance de leurs voûtes, lorsque Duarte mourut, en 1438. Après lui, les pensées des princes de Portugal furent détournées vers la conquête du Maroc et les découvertes équatoriales. Le roi Alphonse V « l'Africain », l'infant Henri « le Navigateur » avaient peu d'activité à dépenser en constructions : ils se contentent d'ajouter aux édifices de Batalha et de Thomar des cloîtres d'une simplicité archaïque. Les œuvres les plus ornées de ce temps sont des tombeaux. Le style anglais persiste dans des niches funéraires dont la double arcade retombe sur une clef pendante, au-dessus du tombeau de Duarte de Menezes († 1464), ce héros de la guerre marocaine, haché de tant de coups qu'un des doigts put seul être apporté à Santarem, dans l'église de São João de Alporão ; ou au-dessus d'un tombeau de São Francisco du Porto, daté de 1479, et qui est tout entier couvert de

1. Et non « mozarabe » : ce mot, appliqué par les historiens portugais aux Mores qui étaient restés dans le Portugal chrétien, est celui qui désigne en Espagne, dès le Moyen Age, les chrétiens sous la domination musulmane, soit exactement le contraire.

« larmes » réservées en relief. Une décoration plus vivante apparaît sur les tombeaux des infants, rangés dans la « Chapelle du Fondateur », à Batalha, et dont l'un est le grand Henri : les sarcophages sont couverts d'une véritable jonchée de branches fleuries. Cette jonchée reparaît sur le sarcophage de Fernão Telles de Menezes († 1470), dans la petite église du couvent de São Marcos, non loin de Coïmbre : ici le dais lui-même est devenu un vrai ciel de lit et les « hommes sauvages » qui soulèvent ses courtines ont la vie des statues.



Phot. Bertaux.
Fig. 564. – Tombeau de Fernão Telles de Menezes. São Marcos.

L'ART « MOURISCO » ET LE STYLE « PRÉ-MANUÉLIN ». — Quand les expéditions héroïques devinrent des entreprises lucratives pour le roi et les grands, l'activité artistique reprit d'abord, semble-t-il, dans les villes qui dominaient les vastes plaines étendues entre le Tage et les Algarves : le roi Jean II résida volontiers à Evora et y tint les Cortès ; le prince Manuel, quand la mort d'un infant lui donna la couronne, était duc de Beja. Dans cette « Manche » du Portugal, où les terrasses des maisons blanches ont une couleur andalouse, l'art « *mourisco* » restait assez actif à la fin de xve siècle pour former avec l'art gothique des combinaisons qui furent beaucoup plus fécondes que celles qui avaient été ébauchées sous le règne de Jean Ier.



Phot. Bertaux
Fig. 565.
Détail « mourisco » du palais de Manuel. (Musée de Beja.)

Les claires-voies de briques estampées, surmontées d'une frise imitant les stalactites, qui ornaient à Beja les ruines du palais de Manuel, ne rappellent pas seulement les plus anciennes *adufas* de Batalha : elles sont exactement traitées comme les travaux de brique exécutés par les Mores de Guadalupe ou de Guadalajara. Mais les « mouriscos » de l'Alemtejo ne semblent avoir rien pris à leurs voisins du royaume de Castille. Ils ont su donner une grâce à la fois orientale et

originale aux fenêtres des palais d'Evora, dont les doubles arcades en fer à cheval, encore très nombreuses, composent des variations exécutées, non pas en brique ou en stuc, mais en marbre et en granit. L'un de ces palais, celui des Morgados Codovis, a conservé les créneaux de son mur d'enceinte et un léger mirador, surmonté d'un dôme conique. Les mêmes créneaux surmontent les murs de la chapelle de São Bras, fondée en 1480 au bas d'Evora; le cône du mirador est répété sur les contreforts de la chapelle, ronds comme des tourelles, et sur les piliers de son porche. Les murs mêmes, tout crépis de blanc, sont ornés à l'extérieur d'une frise à dessins gothiques, gravés au *sgraffito*, qui se retrouve sur l'ancien palais des comtes de Basto (dit de São Miguel). D'autres petites églises à silhouette de mosquée existent encore à Beja et à Vianna do Alemtejo. Elles montrent clairement comment, sous le règne de Jean II, l'art « mourisco » a appliqué les motifs de l'architecture profane à des édifices religieux.


Phot. Bertaux
FIG. 566. — Porte de la salle capitulaire des « Loyos ». Evora.

Les formes composites qui apparaissent à Evora se compliquent rapidement. La porte de granit et de marbre qui se cache dans le petit cloître du couvent de São João ou des « *Loyos* » (chanoines réguliers, dont l'église, à Lisbonne, était placée sous l'invocation de saint *Éloy*) ouvre sur une salle de chapitre qui porte les mêmes armoiries que l'église voisine, fondée en 1485 par le premier comte d'Olivença et par son gendre, D. Alvaro de Bragance, et consacrée en 1491. Le motif ordinaire de la double arcade en fer à cheval est accompagné de torsades; les fines colonnettes de marbre monolithe semblent tressées; d'autres torsades remplacent les chapiteaux par un véritable turban.

Ce type singulier de chapiteau a été transporté à Cintra, lorsque le roi Manuel eut quitté, vers la fin du XVe siècle, Evora, où il avait résidé d'abord, après son avènement, pour le château moresque de Jean Ier.

Les premières additions « manuélines » faites aux bâtiments anciens comprennent, avec les chapiteaux « à turban » du portique *das duas Irmãs*, plus d'un détail qui paraît emprunté à l'art « pré-manuélin » de l'Alemtejo. Le monastère de la Peña, qui domine Cintra et l'une des plus belles vues du monde, a conservé à l'entrée de sa chapelle, fondée en 1503 par le roi Manuel, un porche coiffé d'une pyramide aiguë, qui a la silhouette des « miradors » d'Evora.



Phot. Bertaux.

Fig. 567. — Intérieur de l'église pré-manuéline de Jesús, à Setúbal.

Il est vrai qu'au Nord du Tage l'art « mourisco » n'avait pas cessé de se combiner avec l'art gothique. L'Alemtejo n'a conservé aucun ouvrage de bois qui puisse rivaliser avec le plafond de l'église de Caminha, située à l'embouchure du Minho, qui sépare le Portugal de la Galice. Mais ici la Renaissance intervient déjà en tiers. Le plafond de la cathédrale de Funchal, dans l'île de Madère, réunit les mêmes styles et appartient à la même époque, c'est-à-dire aux dernières années du roi Manuel. Ces ouvrages de charpenterie, comparables aux plus précieux des *artesonados* espagnols, en sont peut-être imités; ils n'expliquent rien de l'art « pré-manuélin ».



Phot. Bertaux

Fig. 568. — Fenêtres de l'aile manuéline du palais de Cintra.

Parmi les éléments de cet art, un seul est confiné dans la région du Sud : c'est le plus purement « *mourisco* » : l'arc en fer à cheval. Ce arc n'est employé qu'une fois dans une grande construction religieuse, et à Evora même. Les arcs du porche de São Francisco ont été construits en granit, à l'imitation des arcs de brique dont les dentelures sont encore visibles à l'entrée du palais indignement « restauré » de Jean II et de Manuel, dont l'église était comme la chapelle gigantesque.

La géométrie et le réalisme dans la décoration « manuéline ». — Un motif unique, la torsade, suffit à composer la décoration entière du portail de São Francisco d'Evora, comme celle de la porte du cloître des *Loyos* : déjà sa spire s'enroulait autour des pinacles de l'église de la Conceição, bâtie à Beja par D. Fernando, le père de Manuel, sous le règne de Jean II. Les ressources de cette donnée géométrique sont appliquées, non seulement à la décoration, mais à la construction, dans l'église de Jesús, à Setubal, fondée par la nourrice de Manuel dès 1480, et dont l'architecte fut Boytaca, originaire sans doute du village de Boutaca, près de Batalha. Les piliers de la nef et les nervures mêmes des voûtes du chœur sont des torsades. Les chapiteaux des piliers sont formés d'une sorte d'étoile à côtés concaves, dont la coupe est précisément l'inverse de celle du faisceau qui forme le pilier. La torsade règne bientôt du Nord au Sud du Portugal, non seulement au portail ou dans la nef des églises, mais jusque sur les places et au bord des routes : elle forme le pilier des croix de carrefour (*cruzeiros*) et les piloris (*pelourinhos*), qui portaient jadis la sphère royale de pierre ou de cuivre.



Phot. Bertaux

Fig. 569. — Portail de l'église du Carmo. Evora.

Phot. Bertaux

Fig. 570. — La « voûte des nœuds ». Cathédrale de Vizeu.

Les baies des portes et des fenêtres, les arcades mêmes d'un monument prennent des formes singulières; souvent les courbes qui dessinent des dentelures encore à demi moresques s'arrêtent brusquement, pour faire place à une ligne horizontale ou à un angle aigu. Les plus anciens exemples de ces tracés sont conservés dans la petite église fondée par la reine Léonore, veuve de Jean II et sœur du roi Manuel, près d'un établissement thermal destiné aux pauvres et qui a gardé, en souvenir de la bienfaitrice, le nom de

« Caldas da Rainha » (Bains de la Reine). La porte de la sacristie, uniquement décorée de vases de fleurs, qui paraissent être les emblèmes de la reine, est datée par une inscription de 1500.

Ces arcades « manuélines » se multiplient, avec les torsades, à Cintra, dans les bâtiments ajoutés au chaos superbe des anciennes constructions. Mais les éléments d'architecture subissent parfois une véritable métamorphose : la géométrie s'anime de la vie des végétaux. Les colonnettes, pareilles à des troncs ébranchés, poussent des rameaux, dont les arcs s'entrecroisent. Les *azulejos* eux-mêmes prennent le relief et la couleur des feuilles et des vrilles de la vigne; certains de ces carreaux portugais du commencement du xve siècle donneraient l'illusion de nos grès les plus modernes, s'ils ne voisinaient avec d'autres carreaux marqués à l'emblème de la sphère.



Phot. com. par D. J. de Figueiredo

Fig. 571. — Portail de l'église collégiale de Vianna do Alemtejo.

L'architecture « végétale » des fenêtres manuélines de Cintra se retrouve exactement à Evora et à Beja, sans que l'on doive supposer qu'elle ait trouvé sa sève dans l'Alemtejo. Cette architecture a pris parfois une ampleur monstrueuse : à Evora même, les jambages de la porte du *Carmo* semblent atteints d'éléphantiasis. Leurs torsades presque baroques sont ployées et assujetties par des liens au-dessus de la baie, comme la torsade d'une autre porte du même temps et de la même région, celle du palais ducal de Villa Viçosa, que l'on appelle la « porte du nœud » (*porta do nó*). Les torsades des voûtes arrivent à former de véritables nœuds à la place des clefs : l'exemple le plus typique est donné par les voûtes ajoutées en 1513 à la cathédrale de Vizeu et que le peuple a très justement nommées : « *a abobeda dos nós* ». L'Espagne avait ses voûtes de dentelle : l'art portugais, plus robuste, semble leur opposer des voûtes de corde.

Le contraste n'est qu'apparent. Le « naturalisme » qui, en Portugal, s'empare des formes les plus abstraites de l'architecture, avait eu son heure en Castille. La façade de San Gregorio de Valladolid pourrait, à première vue, passer pour « manuéline »; la vannerie de jonc, sculptée au pied de ses troncs de pierre, se retrouve au bas du portail de l'église de Vianna do Alemtejo (fig. 571), et dans d'autres morceaux d'architecture portugaise du xvie siècle. L'antériorité des monuments castillans est manifeste; s'il faut admettre des influences, ce ne peut être qu'aux dépens de l'art manuélin et de son apparente originalité.

Les influences espagnoles. — Les rapports entre les cours d'Espagne et de Portugal ont été resserrés par le mariage d'une fille des Rois Catholiques, appelée Isabelle, comme sa mère et son aïeule, avec le fils du roi Jean II; puis par le second mariage de cette princesse, devenue veuve, avec Manuel, élevé au trône; enfin, lorsque Manuel fut veuf de la reine Isabelle, par son second mariage avec une autre fille des Rois Catholiques, l'infante Maria. La vie et la poésie de cour suivaient au Portugal la mode de Castille; à peine le *cancionero general* de Castillo eut-il paru en 1511, qu'il fut imité en portugais par Garcia de Resende. Pour les fêtes du mariage de son fils avec l'infante espagnole, Jean II fit venir à Evora des étoffes et des fourrures d'Orient, d'Italie, de Flandre et d'Angleterre; de Castille il manda des artistes et des artisans. Ceux-ci ont-ils été suivis par d'autres dont l'action reste marquée dans des œuvres?

Le retable du maître-autel de la *Sé Velha* de Coïmbre a une ressemblance manifeste, pour l'ordonnance, le style et la polychromie, avec le grand retable de la chapelle de la Conception à Burgos (fig. 560). Il faut noter que le donateur de ce retable, l'évêque Luis de Acuña, était d'origine portugaise (« da Cunha »), et qu'il a fait placer sur la prédelle du retable deux écussons royaux de Portugal. Le retable de la *Sé Velha*, achevé en 1508, a été sculpté, non par un Castillan, mais par un Flamand qui avait dû traverser l'Espagne : c'est Olivel ou Olivier de Gand (et non *Vlimer*, qui est une lecture fautive). Il eut pour collaborateur à Coïmbre un Jean d'Ypres. Olivier de Gand exécuta des stalles en 1508 pour São Francisco d'Evora, en 1511 pour le chœur manuélin de l'église de Thomar. Elles ont été détruites pendant la « guerre péninsulaire »; celles de Thomar, qui sont connues par un dessin de 1809, ressemblaient de fort près aux stalles de Zamora. Maître Olivier eut aussi à Thomar un collaborateur, qui porte le nom tout espagnol de Fernán Muñoz. Le Flamand et le Castillan ont probablement travaillé l'un et l'autre aux statues de prophètes et de saints, en bois peint et doré, dont quelques-unes sont restées en place dans la vieille rotonde des Templiers, décorée par le roi Manuel (fig. 583).

Un Alonso de Séville se rendit de Lisbonne à Thomar en 1515 pour expertiser les ouvrages de sculpture. Il serait imprudent de l'identifier avec le Sévillan anonyme qui vint d'Andalousie à Coïmbre en 1518 et y tailla les stalles du chœur supérieur, encore intactes. La frise qui les surmonte déroule un long panorama d'îles et de villes fabuleuses, de vagues portant sur leurs dos monstrueux des flottilles dont les voiles montrent les emblèmes de la sphère et de la croix : l'épopée maritime prend en Portugal la place de la guerre de Grenade, racontée sur les stalles de la cathédrale de Tolède (p. 834).



Phot Biel

Fig. 572. — Stalles de l'église de Santa Cruz, à Coïmbre.

Pour l'orfèvrerie, la ressemblance des dernières pièces de dessin flamboyant exécutées en Espagne et en Portugal est manifeste ; elle va jusqu'à l'identité pour certains calices. Les maîtres qui ont ciselé, sous le règne de Manuel, l'argent et l'or des Indes ont dù être légion : un seul d'entre eux est connu par son nom, Gil Vicente, qui est gravé, avec la date de 1506, sur le pied du grand ostensoir donné par le roi à l'église de Belém. Cette monstrance, toute en or, montée sur un pied et surmontée d'une flèche, rappelle plutôt l'Allemagne que l'Espagne : les Apôtres agenouillés devant l'hostie sont émaillés sur relief. La Vierge au rosier qui figure au milieu de la monstrance en argent du Musée de Lisbonne, provenant d'un monastère franciscain, est un motif germanique exécuté avec une délicatesse un peu grêle, qui est étrangère à l'art manuélin.

Aucun document ne prouve l'intervention d'un maître espagnol, ou d'un des Flamands ou des Allemands, si nombreux en Espagne, dans les monuments « manuélins » de pierre, au moins pendant la période qui précède les premières pénétrations de la Renaissance. Alors le Portugal est aussi pauvre en statues et en tombeaux que l'Espagne est riche. Les motifs géométriques et végétaux composent presque toute la décoration

des portails. La plupart de ces motifs se réduisent à des courbes tréflées, les unes concaves, les autres convexes, tantôt entrelacées, tantôt soudées.



Phot. Biel
Fig. 573. — Porte de l'église de Marvilla, Santarem

Les modèles de ces combinaisons doivent être cherchés en Castille, où les entrelacs de deux grands motifs tréflés composent, à Tolède, le couronnement des portes du chœur, au-dessus des tombeaux des « Anciens Rois » (fig. 551), à Léon, celui de la *Puerta del Cardo*. Mais en Portugal ce motif espagnol se déforme jusqu'à perdre toute apparence géométrique : au-dessus du portail de l'église de Marvilla, à Santarem, les deux figures tréflées se fondent dans un tronc énorme et bourgeonnant. Ailleurs les pointes se multiplient : elles font un étrange diadème radié au portail de la petite église de Vestiaria, près d'Alcobaza. Les exemples de l'emprunt et les variantes de la déformation sont innombrables.

L'architecture manuéline a reçu d'Espagne l'élément le plus officiel des constructions des Rois Catholiques : la vaste tribune établie sur une voûte surbaissée, celle que l'évêque Diego Ortis de Vilhegas ajouta à la cathédrale de Vizeu en même temps que les voûtes « à nœuds », celle dont la terrasse porte encore les stalles de Santa Cruz de Coïmbre. Les architectes portugais s'écartent des espagnols en ne cherchant la difficulté que dans la portée des voûtes surbaissées : celle que Martin Lourenço a bandée au-dessus de la nef unique de São Francisco d'Evora ne mesure pas moins de 12 mètres d'ouverture. Mais ni lui, ni aucun de ses émules n'a essayé d'élever au-dessus d'un sanctuaire le merveilleux échafaudage d'un *cimborio*. Dans la déco-



Phot. Vieira-Natividade.
Fig. 574. — Portail de l'église de Vestiaria.

ration même des façades les plus riches, le Portugal semble avoir ignoré le principe le plus absolu du « style Isabelle » : celui du « revêtement total ». La montée des torsades et des ramures s'arrête au-dessus des portails et ne couvre pas la robuste nudité des murs.

Les constatations qui viennent d'être sommairement indiquées prouvent que l'art manuélin a fait des emprunts à l'art espagnol ; elles indiquent en même temps les limites de ces emprunts. Ils n'ont fait qu'enrichir un art déjà vivant. La décoration végétale, dont la pousse a été si vigoureuse en Portugal au commencement du XVIe siècle, a pu recevoir des boutures de Valladolid ; mais ses premiers rameaux avaient déjà fleuri sur les tombeaux des princes et des héros du XVe siècle (p. 855). Pour préciser le rôle des influences espagnoles dans l'art manuélin, il faut les voir apparaître un moment, puis s'évanouir dans des monuments royaux qui dépassent les constructions des Rois Catholiques par leur grandeur imposante, leur richesse exotique et leur étrangeté mystérieuse.



Phot. Biel.

Fig. 575. — Intérieur des *Capellas imperfeitas* de Batalha.

Les grands monuments royaux. Le mausolée inachevé de Batalha. — La fantaisie du roi Manuel fut aussi changeante que magnifique ; elle se détourna de Belém, après la fondation du monastère, dont les travaux restèrent en suspens durant une quinzaine d'années. Des chantiers se rouvrirent autour des édifices historiques de la dynastie d'Aviz, que le roi se donnait la tâche de continuer, d'agrandir ou d'embellir.

Le cercueil du roi Jean II était allé rejoindre dans un dépôt mortuaire du couvent de Batalha les cercueils de ses deux prédécesseurs, en attendant l'achèvement du grand octogone fondé par le roi Duarte. L'un des premiers soins du roi Manuel fut de reprendre les travaux interrompus depuis plus d'un demi-siècle. En 1503, l'architecte Matheus Fernandes est occupé à Batalha ; il mourut en 1515, laissant son œuvre

entre les mains de son fils, qui portait le même nom que lui. Les chapelles destinées aux sépultures royales reçurent des voûtes conformes au plan primitif; la porte gigantesque qui s'éleva en face du chevet de l'église annonça la grandeur du nouveau dessein (fig. 575).

Le couronnement qui surmonte cette porte, du côté de l'octogone, est l'exemple le plus régulier qu'il y ait en Portugal des grands entrelacs de trèfles concaves et convexes, dont l'origine espagnole a été établie. Bien que le couronnement continue naturellement les pieds-droits, il y a entre ces deux parties de la construction une coupure qui est très sensible dans la décoration : en bas, le dessin des détails flamboyants est correct et délicat, la ciselure de la pierre précise et nerveuse; dans la région des courbes, la vie bouillonne en larges et grasses efflorescence. De l'intérieur de l'octogone, le portail apparaît comme une immense ruche aux alvéoles d'ivoire. L'architecte de cette œuvre de génie s'est souvenu des stalactites musulmanes, peut-être des monuments castillans dont la richesse est faite d'une répétition indéfinie des mêmes motifs. Ici, le motif qui forme la décoration presque entière est une énigme deux cents fois répétée : le mot « *Tāyazerei* », dans un cercle de lierre.



Phot. Vieira-Natividade.

Fig. 576. — La devise du roi Duarte, à Batalha.

Ce mot a mis à l'épreuve l'imagination ou la science des interprètes. Après un dominicain de Batalha qui y avait cherché du grec, une Allemande, femme d'un archéologue portugais et philologue elle-même, a lu : « *Tanaz serei* »; en ajoutant, il est vrai, une *S*, et en supprimant l'*Y*[1]. Elle fait dire au roi inconstant et heureux : « Je serai tenace (en mes projets) ». L'*Y* perdu devient un emblème parlant, une « tenaille », au milieu des autres lettres. La clef de l'énigme n'a été trouvée que tout récemment par un érudit qui l'a cherchée dans l'histoire[2]. Le mot mystérieux, transcrit exactement, forme les deux derniers mots d'une devise, celle du roi Duarte, devise chevaleresque de fidélité et d'amour : « *Leau te starey tão yazerey* »; « Je resterai ton serviteur loyal, tant que je serai couché au tombeau. » Manuel avait réservé une place au milieu même de l'octogone pour le « fondateur »; à droite et à gauche

1. Carolina Michaélis de Vasconcellos, *As Capellas Imperfeitas e a lenda das devisas griegas*, Porto, 1905.

2. Brito Rebelho, *A Tenção de Duarte*, Lisbonne, 1910. Je dois la connaissance de cette brochure à M. Vieira Natividade, d'Alcobaça.

de sa propre chapelle, ouverte au fond du monument, il avait marqué la place de ses prédécesseurs, en faisant sculpter sur les clefs de leurs chapelles le pélican de Jean II, symbole du dévouement du roi pour son peuple (*Po la ley y po la grey*), et la roue de moulin, emblème inexpliqué d'Alphonse V. Il s'est montré magnanime en plaçant à l'entrée de la nécropole des rois, non pas son propre emblème, mais la devise de Duarte.

L'incomparable porte n'est pas datée. Le millésime 1509 est gravé sur l'une des petites portes percées dans les deux murs qui, peut-être depuis le temps de Duarte, rattachaient l'octogone à l'église. Les voûtes qui ont commencé, entre ces murs et le chevet, la transformation du vestibule de la Chapelle royale en une sorte de déambulatoire, portent déjà la marque de la Renaissance. Elles ont été commencées après l'interruption des travaux entrepris, sans doute par Matheus Fernandes le fils, pour couvrir l'octogone.



Phot. Cotinho.

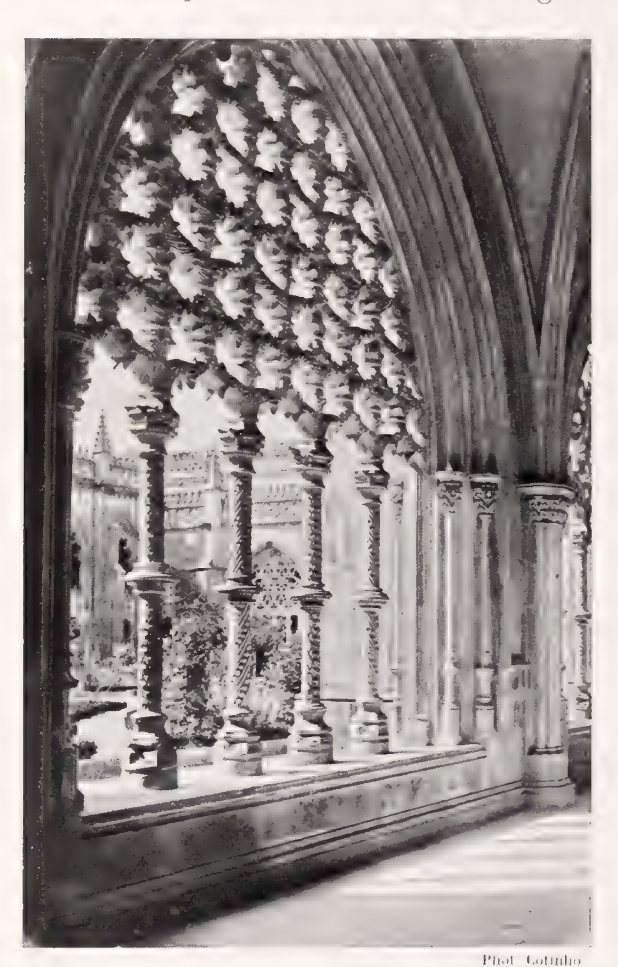
Fig. 577. — Partie supérieure des *Capellas imperfeitas* de Batalha.

D'énormes faisceaux de troncs cerclés de couronnes s'élèvent au-dessus des angles intérieurs, dominant les Chapelles. Dans ces hauteurs règnent seules les initiales M. R. (*Manuel Rex*). L'architecture devient une forêt, racines aux chevelures emmêlées, faisceaux de branches cerclés de bagues, enchevêtrement de rameaux : le « gothique » est comme possédé d'une vie démoniaque, celle que lui a rendue de nos jours un architecte aussi puissant et aussi bizarre que Matheus Fernandes le fils, le Catalan Gaudí.

Comment et par quel réseau vivant la végétation qui poussait autour de l'octogone de Batalha aurait-elle monté jusqu'au couronnement? L'architecte a emporté son secret. Quand Manuel eut repris les travaux de Belém, la Chapelle de Batalha fut sacrifiée par le roi toujours inconstant. Si elle avait été continuée dans le style de l'unique arcade bâtie au-dessus de la grande porte manuéline dans le style de la Renaissance, l'élan du monument eût été écrasé; il vaut mieux qu'il semble brisé. Les cendres

des rois, successeurs de Jean Ier, ne trouveront jamais leur repos dans les Chapelles que Manuel, après Duarte, a laissées inachevées, mais les noms de ces rois, qui sont glorieux, ne peuvent avoir une demeure plus auguste que la ruine des *Capellas inperfeitas*.

A quelques pas des piliers géants, le cloître manuélin de Batalha émerveille par sa délicatesse et sa légèreté. Ce cloître était une construction du roi Jean Ier, dont les arcades manquaient sans doute de fenestrages : Manuel en fit ajouter qui étaient découpés dans le marbre blanc ; une fontaine à deux vasques acheva de faire du lavabo monastique un lieu enchanté où le marbre ajouré, l'eau jaillissante et le soleil s'unissent dans une harmonie d'Orient. L'architecte a-t-il lui-même pensé à l'Inde? On l'a dit pour le grand cloître de Batalha comme pour les *Capellas imperfeitas*. Les remplages du lavabo se retrouvent dans la fenêtre de l'avant-corps des chapelles ; ceux des arcades les plus étroites reproduisent, en l'ajourant, un arrangement de feuilles grasses qui est sculpté sur les piliers hauts des mêmes chapelles ; ceux des arcades les plus larges transposent dans le marbre un entrelacs de branchages imité des grands brocarts italiens de velours et d'or. Ce qui est oriental, dans ces remplages, c'est leur trame serrée, qui filtre le soleil ; mais ce parti, inspiré directement de l'art *mourisco*, était adopté déjà par les architectes de Jean Ier et de Duarte. L'art manuélin l'a seulement enrichi de sa fantaisie.



Phot. Cotinho

Fig. 578. — Cloître manuélin de Batalha.

La Tour de Belém. — L'Inde. — Il est certain que les formes bizarres et monstrueuses de l'art hindou ont été connues en Portugal dès le temps du roi Manuel. A Cintra, le petit bassin moresque placé au milieu de la salle dite des Arabes a pour motif central un bronze doré,

dont la masse chaotique est formée d'enfants nus et de dieux accroupis : c'est une copie d'un objet apporté de l'Inde. Le roi lui-même envoyait ses architectes à Goa et à Malacca, comme au Maroc, pour y bâtir des forteresses ; en 1506, c'est un Thomas Fernandes, peut-être parent des architectes de Batalha. L'un de ces voyageurs a bâti la Tour de Saint-Vincent, près de Belém, et lui a donné les balcons et les dômes côtelés du palais d'Odeypore. L'architecture militaire de l'époque manuéline, dans ses formes les plus riches, s'est inspirée de l'Extrême-Orient, comme l'architecture profane de l'Espagne, au temps des Rois Catholiques, se souvenait de l'Orient musulman. Mais, dans les deux pays voisins, les architectes ont transformé leurs emprunts avec la même liberté. L'architecte de la Tour de Belém cherche la force, en revenant, dans le dessin des fenêtres et même des ogives des voûtes, aux formes massives de l'art roman. Il répète, sans les imiter, les fantaisies héraldiques de l'architecture castillane, lorsqu'il fait des créneaux de la Tour de Belem autant de boucliers énormes qui portent la croix de l'Ordre du Christ. L'une des tourelles d'angle est soutenue par un monstre qui ne vient pas de l'Inde, un rhinocéros, image de celui qui figura en 1515 dans l'ambassade portugaise envoyée à Léon X, en qualité de représentant de l'Afrique. Il mourut en chemin. L'éléphant, qui représentait l'Inde, termina le voyage et eut son portrait peint par Raphaël.



Phot. Lévy

Fig. 579. — Tour manuéline de Belém

Thomar. — La mer. — L'ambassade qui défila devant le pape de la Renaissance, comme un spectacle de la Rome impériale, sollicitait le protectorat de toutes les églises d'Orient pour l'Ordre portugais du Christ. Manuel avait été le grand-maître de cet ordre avant son avènement. L'une de ses premières constructions royales fut une église ajoutée à la rotonde de Thomar, que les chevaliers du Christ possédaient comme le legs des Templiers. Cette église, qui s'avançait sur la pente de la colline, dans la direction du Nord, s'éleva sur deux étages, dont le plus haut était la nef même, avec le chœur des chevaliers, et dont le plus bas fut la salle du

Chapitre. Les stalles du chœur supérieur furent commandées, ainsi qu'on l'a vu, en 1511. C'est un peu plus tard que fut décorée l'entrée latérale de l'Ouest, où apparaissent des motifs italiens. L'art manuélin a déployé dans la salle capitulaire et sur la façade du Nord son extravagance la plus héroïque.

La fenêtre latérale, qui sert aujourd'hui de porte, est encadrée entre des torsades arborescentes, dont les pédoncules portent des pavots énormes. La fenêtre monumentale du Nord est entourée, sur la face qui regarde la salle, de colonnes composées d'anneaux multiples, si étrangement bombés et hérissés qu'il est impossible de ne pas songer, devant leur monstruosité sans visage, aux temples de l'Inde. L'architecte de cette fenêtre a certainement transporté dans une église le souvenir d'édifices tels que ceux d'Ahmedabad, où les mosquées du xv[e] siècle conservaient jusque dans l'encadrement de leurs *mirhabs* les formes des temples *jaïnas*.

La façade du Nord est hantée de formes encore plus étranges et plus inconnues (voir t. III, p. 90, fig. 55). Quelques figures humaines, des statues de chevaliers du Christ, placées sur les contreforts, et dont l'une est, dit-on, celle du roi Manuel, un géant accroupi sous la fenêtre, sont perdus au milieu d'un cauchemar sculpté qu'on s'étonne de voir éclairé par le jour. Les tourelles des contreforts, avec leurs faisceaux de feuilles et de végétations difformes, ont encore une ressemblance lointaine avec les tours qui flanquent le portail de la mosquée d'Ahmedabad. Mais ces contreforts sont comme liés à l'édifice par des attaches dont l'équivalent n'existe pas dans l'architecture hindoue : cordes, chaînes, colliers de dogue, trop grands pour un éléphant. A côté de troncs de chênes qui semblent arrachés avec leurs racines noueuses, des formes apparaissent, qui n'ont plus rien de « terrestre » : des algues, des coraux et tous ces êtres qui semblent participer à la fois de l'animal, de la plante et de la pierre. D'autres motifs marins sont plus clairs et plus « humains » : la corde tendue en travers de la façade, et munie de flotteurs de liège, comme pour soulever un filet; la rosace, dont l'orbe est une voile, à demi serrée par des cordes. Au-dessous de cette voile, où le vent semble jouer, la fenêtre pareille aux constructions des madrépores a l'air de décorer un palais sous-marin.

Quel est l'architecte qui, en bâtissant l'église des Navigateurs, a eu cette conception de poète? João de Castilho, qui, avant la fin du règne de Manuel, adoptera les formes de la Renaissance, a mentionné parmi ses œuvres, dans une quittance générale qui porte la date de 1541, le chœur et la salle du chapitre de Thomar. Peut-être une pareille œuvre appartient-elle moins à un homme qu'à une nation. Le maître qui a consacré l'église de l'Ordre du Christ à la mer n'a fait qu'exprimer en pierre

ce qu'a dit à sa manière le Sévillan qui a sculpté sur les stalles de Santa Cruz de Coïmbre les périples portugais, ou l'orfèvre qui a ciselé au milieu d'un bassin d'argent, conservé au trésor épiscopal de Coïmbre, une île sauvage qu'entoure la mer peuplée de navires, de sirènes et d'amours. La forme la plus originale de l'art manuélin n'est ni européenne, ni indienne; elle est « marine ». Ceux qui l'ont réalisée ne devaient rien à aucun des arts de leur temps: ils recommençaient, avec une sorte de barbarie superbe, un des essais les plus primitifs de l'art.

Des algues, de petits monstres tirés de la mer flottent encore sur ce qui nous reste des poteries « mycéniennes », dans lesquelles la science moderne a reconnu la suite d'un art « minoen », formé dans l'île de Crète, d'où un petit peuple de hardis navigateurs lançait ses barques à travers la Méditerranée. Quelque vingt-cinq siècles plus tard, un autre petit peuple qui, loin de la Grèce et de ses ancêtres, hors de la Méditerranée, voyait devant lui l'Océan sans limites, le conquit à son tour. Et quand le Portugal se fut ouvert sur la grande houle les chemins des richesses fabuleuses, l'art portugais retrouva sur l'Océan et jusque dans ses profondeurs des formes aussi mystérieuses que celles qu'avaient ramenées dans leurs antiques filets les premiers peuples de la mer.

III. — LA PEINTURE PORTUGAISE DE STYLE FLAMAND

La légende du « grand Vasco ». — Le Portugal est encore très riche en panneaux peints, de technique toute flamande. Ceux qui ont été rassemblés à Lisbonne, après la sécularisation de 1834, remplissent déjà trois salles du Musée d'Art ancien. Quelques tableaux portugais du xvie siècle, ceux de la cathédrale de Vizeu, étaient restés célèbres au xviie et au xviiie siècle. Le peintre auquel la tradition de la ville attribuait ces œuvres était un Vasco Fernandes, qui est qualifié de « grand » en 1630, d' « insigne » en 1716, et qui, dans la suite, est cité comme un Van Eyck portugais, sous le nom de « Grand Vasco ». Au commencement du xixe siècle, les érudits qui retrouvent dans les sacristies d'anciens tableaux, remplacés sur les autels par les machines baroques, mettent tous ces tableaux, indistinctement, au compte du peintre de Vizeu. Le Grand Vasco devient un patriarche qui vit cent cinquante ans, un Protée dont la manière change dix fois et dont l'œuvre compte encore, après les dévastations de la « guerre péninsulaire », plus de deux cents tableaux.

C'était faire tort à une école féconde que de la réduire à une tête démesurément hypertrophiée. Il fallut l'intervention d'un étranger, le

comte polonais Raczinski, pour ébranler les sectateurs du génie unique. Raczinski, dans une série de lettres adressées à l'Académie de Berlin, de 1843 à 1845, entreprenait de faire pour le Grand Vasco le travail de classement et d'élimination que la critique allemande avait commencé pour les œuvres mises au hasard sous les noms d'un Jean Van Eyck et d'un Albert Dürer. Les renseignements qui lui avaient été communiqués par de nobles érudits de Lisbonne étaient fort complets et sont restés utiles.

Plus tard C. Justi, qui apportait dans le pays du « Grand Vasco » sa connaissance approfondie de l'art espagnol et des écoles de Nord, sépara de la foule des tableaux portugais quelques œuvres commandées en Flandre ou peintes en Portugal par des Néerlandais. Aucun des panneaux qu'il étudia n'était antérieur aux règnes de Manuel le Grand et de Jean III. Il y a deux ans, la peinture portugaise avant le XVI[e] siècle n'était représentée que par quelques noms obscurs, retrouvés sur des pièces d'archives : l'auteur du présent chapitre ne put que la passer sous silence dans l'étude qu'il a consacrée ici aux « Primitifs espagnols » (T. III, 2[e] partie, liv. VIII). Aujourd'hui une découverte, dont tout l'honneur revient à l'érudition portugaise, a remis en lumière un maître portugais du XV[e] siècle qui doit prendre place dans l'histoire à côté des plus grands.

Nuno Gonçalves, le peintre de l'épopée portugaise. — En 1549, un peintre natif de Lisbonne et que l'on appelait Francisco de Hollanda, parce qu'il était fils d'un enlumineur hollandais, écrivit, au retour de Rome, un traité de la Peinture ancienne, où il inséra des entretiens de Michel-Ange, et qu'il fit suivre d'un « Tableau des célèbres peintres modernes que l'on nomme les Aigles ». Le premier est Michel-Ange; le second, Léonard de Vinci; après Titien, Quentin Metsys et d'autres, Francisco pose le chiffre 18 et écrit : « Je place au nombre des plus fameux le peintre portugais qui a peint l'autel de saint Vincent, à Lisbonne ». Cet autel était dans la *Sé*. Francisco cite lui-même, dans le premier livre de son traité, le nom du peintre de saint Vincent : c'est Nuno Gonçalves, qui fut au service du roi Alphonse V. Le maître rangé parmi les « Aigles » était depuis longtemps oublié, lorsque D. José de Figueiredo appliqua sa critique clairvoyante à de grands panneaux, affreusement repeints, que D. Joaquim de Vasconcellos avait signalés dans le palais du Patriarche, à Lisbonne : il avait retrouvé l' « autel de saint Vincent », le chef-d'œuvre authentique de Nuno Gonçalves; le peintre Freire le rendit au jour avec des soins pieux.

Les tableaux du palais du Patriarche forment deux triptyques, qui devaient être disposés jadis l'un au-dessus de l'autre pour former un

grand retable à deux étages. Chacun des triptyques, avec ses volets, apparaît comme une assemblée de personnages de grandeur naturelle, ecclésiastiques et laïcs, à genoux ou debout. Le seul qui ne soit pas un vivant est le diacre saint Vincent, qui figure deux fois, au milieu des deux plus grands panneaux. Parmi ceux qui font cortège à ce jeune prince de la cour céleste, il a été facile de reconnaître l'Infant Henri, le Navigateur, qui montre sur une miniature de la « Chronique de Guinée » le même visage maussade, sous le même chaperon noir. Devant lui sont agenouillés son neveu Alphonse V, vu de profil, et l'enfant pâle qui devait être le roi Jean II (fig. 580). Les dates de la naissance du petit prince et de la mort du vieil infant fixent la date de l'œuvre elle-même vers 1460. Le nom du peintre est donné, non seulement par le témoignage de Francisco de Hollanda, mais encore par le monogramme qui se lit clairement sur le talon de la botte droite du roi (*Gvs*) et qui est la signature de Gonçalves.

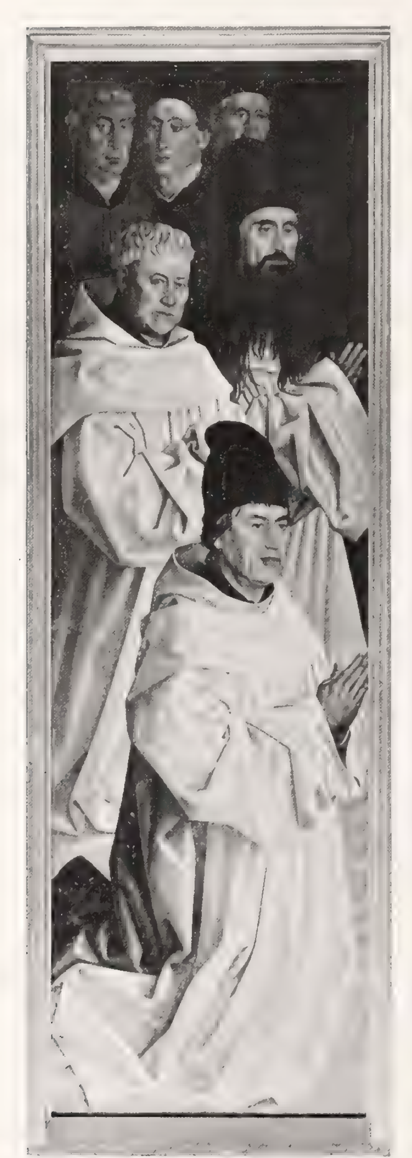


Phot. comm. par D. J. de Figueiredo

FIG. 580. — Nuno Gonçalves : Le triptyque des Princes. (Lisbonne, Palais du Patriarche.)

Ce Portugais a su peindre à l'huile ses personnages de taille naturelle avec une franchise et une perfection que n'atteint aucun de ses contemporains, en Espagne, en France ou en Italie. Il égale les maîtres flamands pour le rendu des étoffes précieuses et des armures luisantes,

comme pour l'accentuation implacable des portraits virils. Le blanc des robes des moines agenouillés sur un des volets du triptyque des Princes est l'un des miracles de la peinture ancienne (fig. 581).



Phot. comm. par D. J. de Figueiredo.

Fig. 581. — Nuno Gonçalves : Volet du triptyque des Princes. (Lisbonne, Palais du Patriarche.)

Quel maître a formé un tel disciple? Le nom de Jean Van Eyck se présente aussitôt, avec le souvenir de l'ambassade bourguignonne qui débarqua à Cascaes au mois d'octobre 1428, et qui, jusqu'ici, ne semblait pas avoir laissé de traces plus notables en Portugal qu'en Espagne (T. III, 2e partie, p. 783). Nuno Gonçalves suivit-il Jean Van Eyck à Bruges? S'y rencontra-t-il avec Dalmau, qu'il dépasse de si haut? Vingt ans séparent la mort de Jean Van Eyck de l'œuvre signée par Gonçalves. Il faut reconnaître que les portraits des Portugais rangés autour de saint Vincent ressemblent assez peu, à part quelques figures de vieillards, aux portraits que Jean Van Eyck a détaillés avec la finesse d'un miniaturiste de génie. L'auteur des triptyques donne à ses figures, en les revêtant de tous les prestiges du coloris flamand, une ampleur de fresque. Il modèle les visages par méplats, en gris, avec des accents de sculpteur; il accuse le relief des premiers plans, en projetant sur le sol les ombres portées. Le seul peintre du Nord qui ait ainsi dessiné et comme « sculpté » des personnages de grandeur naturelle, c'est

« Maître Hugues de Gand, qui tant eut les traits nets. »

De vraies figures de Hugo Van der Goes apparaissent dans les deux triptyques de Lisbonne : un moine barbu, un vieillard à barbe blanche prosterné dans un raccourci d'une superbe audace; le petit infant aux yeux mélancoliques....

Le plus grave et le plus profond des anciens peintres flamands n'aura jamais eu à peindre une assemblée aussi imposante que celle qui vient de ressusciter dans l'œuvre de Gonçalves. Ces têtes alignées sur quatre ou cinq rangs, jusqu'à toucher du front le cadre, nous donnent un

spectacle d'énergie virile auquel on ne peut comparer que le spectacle d'intelligence humaine offert à la postérité par les peintres italiens qui ont immortalisé dans leurs fresques leurs contemporains du xve siècle, marchands, prélats ou *condottieri*. C'est tout le Portugal d'une génération héroïque qui revit devant nos yeux, depuis le patriarche de Lisbonne jusqu'au Juif qui porte sur la poitrine de sa simarre l'étoile rouge, insigne prescrit par les ordonnances royales. Le vrai chef de ces hommes n'est pas le jeune roi : c'est le vieil infant, le « Navigateur ». Ceux qui, sur l'un des triptyques, entourent à genoux saint Vincent, soldats armés à la légère, mariniers drapés dans un filet symbolique, comme dans un manteau de l'Ordre du Christ, ce sont les combattants de l'interminable guerre marocaine ou les capitaines qui cherchaient déjà sur les côtes d'Afrique la route des grandes Indes.

Le maître qui a été « l'un des plus grands peintres de portraits de tous les temps », devait être le seul peintre de l'épopée portugaise. Son œuvre demeure isolée dans sa propre patrie. Après la révélation des triptyques de saint Vincent, M. S. Reinach a proposé de rendre au Portugais *l'Homme au verre de vin*, qu'il convient d'enlever à Fouquet (voir pl. IX). Le portrait du Louvre a, en effet, le teint gris, les ombres grises, le modelé par méplats des figures de Nuno Gonçalves et jusqu'à leurs yeux graves et tristes. Certes, il est malaisé d'oublier les différences de caste qui séparent ce bourgeois ou ce paysan attablé devant son rouge bord, son pain et son fromage, de cette réunion de princes, de prêtres, d'hommes d'épée et d'hommes de mer; mais le portrait d'homme de la collection Lichtenstein, qui est de la même main que *l'Homme au verre de vin*, est de la même race mélancolique que les personnages groupés sur les triptyques de la *Sé* de Lisbonne. S'il est vrai qu'on peut lire la date de 1456 sur ce portrait sévère (voir p. 750), il se trouverait être à peu près contemporain du chef-d'œuvre de Nuno Gonçalves.

Le maître portugais avait toute la puissance d'un chef d'école. Cependant c'est à peine si l'accent de son dessin a pu être reconnu sur trois panneaux fort ruinés, qui sont conservés, comme les deux triptyques du maître, au palais du Patriarche : le saint évêque *Theotonius*, *saint Paul* et *saint François*, vus à mi-corps et de grandeur naturelle.

La peinture flamande et hollandaise en Portugal au commencement du xvie siècle[1]. — La découverte de la route maritime des Indes multiplia les rapports entre le Portugal, courtier de l'Extrême-Orient, et

1. Dans toute la suite de ce chapitre, j'aurai à mentionner des panneaux inédits, que D. José de Figueiredo a bien voulu me signaler, et dont l'indication sera accompagnée des initiales *de F.* J'ai pu voir, grâce à l'amitié de ce chercheur, tous les tableaux que je cite. Je prends la responsabilité des groupements et des attributions. E. B.

la Flandre, qui était l'entrepôt de l'Europe. Une factorerie portugaise fut établie à Anvers, en 1503. Dürer, lorsqu'il séjourna dans cette ville en 1520, admira toute sorte de raretés chez les consuls portugais, dont il reconnut l'hospitalité fastueuse par des présents d'artiste, comme le *Saint Jérôme* qui est le tableau le plus connu du Musée de Lisbonne. Des œuvres d'art de toute sorte furent commandées en Flandre pour le Portugal. La ville de Vizeu fit peindre ou broder son étendard à Bruges (*de F.*). C'est en Flandre, sans aucun doute, que le roi Manuel fit tisser les vingt-trois tentures qui mettaient en scène l'histoire de la conquête des Indes, depuis l'audience donnée par le roi à Vasco de Gama, en 1497, jusqu'à la victoire navale remportée par Francisco de Almeida, en 1507; la série était complétée par cinq tapis des mœurs et coutumes des Hindous, dont l'un représentait le bûcher des veuves.

Les livres d'Heures enluminés en Flandre étaient alors à la mode dans l'Europe entière et jusqu'en Italie. Celui qui a appartenu à la reine Léonore, veuve de Jean II et sœur de Manuel, se trouve aujourd'hui dans la bibliothèque de M. Pierpont Morgan[1]. D'autres livres d'Heures flamands, aux emblèmes du roi Manuel, sont conservés à la Bibliothèque nationale de Lisbonne. Ils attendent une étude. On sait seulement que vers 1530 Simon Bening, de Gand, fit enluminer dans son atelier fécond un livre d'Heures pour Jean III, le successeur de Manuel.

Nombre de tableaux flamands furent envoyés en Portugal; au commencement du XVI[e] siècle ils venaient, pour la plupart, de Bruges, qui conservait sa renommée artistique, dans la décadence de sa richesse commerciale, et que les marchands étrangers n'achevèrent de quitter pour Anvers, au dire de Guichardin, que vers 1515. L'évêque Affonso de Portugal, qui siégea à Evora de 1485 à 1522, orna d'un retable monumental la *Capella Mòr* de sa vieille cathédrale. La haute prédelle représentait la *Passion*; douze panneaux, qui racontaient l'*Histoire de la Vierge* depuis la Conception jusqu'à la Mort, accompagnaient un grand panneau, sur lequel la Vierge apparaissait trônant sous les voûtes d'une église gothique, au milieu d'anges musiciens. Les panneaux devaient être disposés dans une boiserie analogue à celle du retable qui subsiste, intact et inconnu, dans la cathédrale de Funchal (Madère). L'ensemble égalait les dimensions des plus grands retables peints de Castille. Mais les peintres étaient des Flamands. Les panneaux de la *Sé* d'Evora, conservés au palais archiépiscopal (sauf un, qui est au musée voisin), composent l'œuvre la plus considérable qui soit sortie de l'atelier de Gérard David.

Le Musée de Lisbonne a recueilli les panneaux d'un petit retable, peint sur ses deux faces (n[os] 400-403), par un élève de Gérard David, peut-

1. *Burlington Fine Arts Club. Exhibition of illuminated mss.*, 1908, n° 164, pl. 112.

être Adrian Isenbrandt. Un triptyque du Musée, qui provient de Funchal, est encore une œuvre brugeoise du commencement du xvie siècle, qui a été attribuée avec vraisemblance à Jean Provost. Le panneau du milieu montre le peuple chrétien assemblé sous le manteau de la Vierge de Miséricorde. Le roi est un portrait de Manuel, peint en Flandre d'après un portrait exécuté en Portugal par quelque Flamand qui n'avait pas



Phot. Bertaux

Fig. 582. — École brugeoise, vers 1510. La Vierge de Miséricorde.
Milieu d'un triptyque provenant de Funchal (Madère).
(Musée de Lisbonne.)

flatté la laideur de son modèle (fig. 582). Le profil du roi de Portugal est caractérisé plus mollement sur le célèbre tableau votif d'une confrérie du Porto, qui représente la famille royale, avec les enfants des deux premiers lits et la troisième femme de Manuel, la reine Éléonore de Habsbourg, à genoux devant la Fontaine de Vie et de Miséricorde, dont la vasque reçoit le sang du Crucifié. Cette réunion de portraits, peinte à distance, vaut surtout par la richesse des costumes et la splendeur des rouges. Le thème religieux pourrait être brugeois, comme la fête du Saint Sang ; mais la Fontaine de Vie est un motif souvent répété en Flandre et dans la France du Nord, au commencement du xvie siècle. Le tableau

du Porto doit être rattaché, non à Gérard David, mais à Bernard Van Orley. Peint vers 1520, comme l'indiquent les portraits royaux et le chapeau de cardinal de l'infant Affonso, il a pu être commandé par l'entremise de la reine, qui était la sœur de Charles-Quint, au peintre ordinaire de sa tante, Marguerite d'Autriche.

Les œuvres les plus remarquables de la peinture flamande en Portugal ont été exécutées en Flandre. Il est avéré cependant que des peintres flamands ont vécu et sont morts en Portugal pendant le règne de Manuel. Une église de Thomar a conservé jusqu'au XIX[e] siècle l'épitaphe d'un peintre brugeois, *Joannes Dralia*, qui mourut en 1504 et qui est qualifié de *venerabilis pictor*, comme Fra Angelico. Peut-être est-ce lui qui a peint de grands anges porteurs des instruments de la Passion sur l'octogone intérieur de la *Charola* (rotonde) de Thomar. Quand le roi Manuel s'occupa de décorer le tribunal de Lisbonne, son peintre García Fernandes fit venir de Flandre plusieurs aides, que la peste enleva en 1518. Au Porto le triptyque de la *Pentecôte*, qui s'est conservé, avec le portrait du donateur, sur l'autel de la chapelle de São Pedro de Miragaya, bâtie en 1515 par le bourgeois João de Deus et perdue dans un recoin sordide, a été peint sur des panneaux de châtaignier du pays et sans doute par quelque Brugeois. Les quatre panneaux de retable exposés dans la salle du Chapitre de Lamego (*de F.*), le tableau singulier qui, dans la même salle, représente *saint Canut* comme un géant couronné, au milieu d'animaux, dont l'un est une licorne, les deux panneaux déposés dans la sacristie de l'église de Salcedo (*de F.*) et qui représentent les défenseurs ordinaires du chrétien contre la peste, *saint Roch* et le beau gentilhomme *saint Sébastien*, sont les œuvres savantes d'un Néerlandais qui s'est attaché à rappeler les « figures » bibliques des scènes de l'Évangile dans les grisailles des architectures. Ce peintre théologien est beaucoup plus proche d'un Hollandais, comme Gérard de Saint-Jean, que d'aucun Flamand.

Le seul peintre hollandais dont la présence ait été signalée en Portugal, au temps des rois Manuel et Jean III, est l'enlumineur Antonio, qui doit sa renommée à son fils, Francisco de Hollanda. Celui-ci naquit vers 1518 à Lisbonne, où son père était déjà établi. Antonio de Hollanda envoya en Flandre des dessins que Simon Bening copia et mit en couleur pour l'infant Ferdinand et qui étaient sans doute ceux de l'Arbre généalogique aujourd'hui conservé au British Museum. Il enlumina de 1530 à 1540 environ une série de grands livres de chœur pour Evora et pour Thomar. La « manière suave de peindre en noir et en blanc », dont Francisco de Hollanda attribue l'invention même à son père, devait avoir quelque ressemblance avec les grisailles dont Godefroy le Batave, un compatriote d'Antonio, a orné trois volumes de la *Guerre gallique* pour

François I[er]. Il n'y a qu'une grisaille dans le petit livre d'Heures du roi Manuel, qui passera bientôt du palais de Necessitades au Musée de Lisbonne et qui y sera admiré comme une des merveilles de l'art ancien dans l'infiniment petit. L'artiste qui a détaillé les pages les plus précieuses était certainement un Hollandais; il avait l'esprit de Jérôme Bosch, sa couleur claire et brillante, sa vision moderne de la lumière. A côté des petites vues de Lisbonne (voir p. 855), il peint des paysages septentrionaux, qui sont les paysages verdoyants du Nord du Portugal.



Phot. Bertaux

Fig. 583. — Le Christ et le Centurion. Église de Thomar.

L'air circule dans les transparences de l'aquarelle. Sur la page consacrée à sainte Barbe, un navire est perdu entre la mer démontée et le ciel noir, que déchire l'artillerie des éclairs : c'est une tempête plus vraie que celle des Lusiades.

Les retables de Thomar. — La décoration dont le roi Manuel couvrit entièrement la vieille rotonde de Thomar réunissait les formes d'art les plus diverses : stucs et statues de bois, peintures murales et panneaux peints. Treize grands retables furent placés sous des arcades, autour de la rotonde, et accompagnés de retables plus petits, dont la disposition est inconnue. Il ne reste de cette série, à Thomar même, que quatre des

grands retables : le *Centurion* de l'Évangile, la *Résurrection de Lazare*, l'*Entrée du Christ à Jérusalem* et la *Résurrection*. Le coloris, robuste et dur, est chargé en bleu métallique et en laque carminée. Les attitudes sont monotones, les gestes insignifiants, les regards inexpressifs. Les fonds de paysage abondent en détails pittoresques. Tous les personnages, sauf le Christ et les Apôtres, font montre de costumes opulents. Lazare sort du tombeau dans un pourpoint aussi cavalier que celui du capitaine romain. Devant le centurion, un chien couché au premier plan a pour compagnon un singe affublé d'un manteau rouge à capuchon (fig. 583); dans la scène de la Résurrection, les gardes ont laissé les reliefs de leur repas sur un bouclier moresque de cuir blanc; l'un des fruits est une banane.

Un des peintres des retables de la *Charola* a laissé à Thomar plusieurs panneaux, dans l'église de São João, fondée par le roi Manuel : les *Noces de Cana*, le *Baptême* et la *Tentation du Christ*. Les documents font défaut pour ces œuvres. Des petits retables de la *Charola*, peints en 1536 par Gregorio Lopes, de Lisbonne, on n'a rien retrouvé. Les grands retables avaient été mis en place en 1533 par un charpentier français; mais ils devaient être terminés depuis plusieurs années, puisque le peintre Fernão Rodrigues fut chargé de retoucher des taches et de boucher des fentes.

Les panneaux de Thomar se rattachent plus ou moins directement aux disciples de Gérard David, moins doux que leur maître. Ils ont une ressemblance indéniable avec les panneaux castillans qui remontent à la même époque et révèlent les mêmes influences. Cependant ils ont été peints en Portugal et sans doute à Lisbonne : le Christ sort du sépulcre devant un fleuve sur lequel il semble marcher, et qui est le Tage : sur la berge même, où abordent les navires, un palais, qui est celui du roi Manuel, s'élève devant la capitale, entre la hauteur du Carmo et les tours du vieil Alcazar.

Les peintres portugais a Anvers. — Tandis que le Portugal s'ouvrait aux tableaux et aux peintres de Bruges et de la Hollande, les peintres portugais qui voulaient se former à l'école des Flandres allaient droit à Anvers. Dès 1504, un an après la fondation de la factorerie portugaise, *Symon Portugalois* entre dans l'atelier de Goswin Van der Weyden, où un autre Portugais, *Allonse Crasto*, figurera encore en 1522. Le petit-fils du grand Roger, dont on ne connaît aucune œuvre authentique, se donnait lui-même, en 1535, pour l'imitateur de son aïeul, dans l'inscription d'un retable perdu de Tongerloo (*artem sui avi Rogerii, nomen Appellis sui avi sortiti, imitatus*). Des réminiscences lointaines de Roger, mêlées à des imitations de Gérard David, peuvent être notées dans un médiocre triptyque du Musée de Lisbonne (n[os] 279, 284, 276, provenant de Setúbal),

dont le panneau central est le *Crucifiement*. Une *Descente de Croix*, récemment transférée du couvent de *Madre de Deus* au Musée de Lisbonne, contient de même des souvenirs de Roger Van der Weyden et de Gérard David, dans une composition d'une simplicité pathétique, dont les groupes ont été dessinés de main de maître.

Parmi les peintres illustres qui étaient réunis à Anvers, le seul dont l'influence se manifeste clairement dans des œuvres portugaises est le chef de l'école, Quentin Metsys. Il eut pour élève, dès 1504, *Edwart Portugalois*. On est tenté de mettre son nom au bas de la charmante Vierge au manteau blanc du Musée de Lisbonne (n° 351), copie blonde et légère de la Vierge à l'œillet de Metsys.

En 1868, un officier anglais qui faisait la campagne d'Abyssinie, trouva dans la tente même du négus Théodoros un panneau représentant un doux Christ aux mains bénissantes, qu'il rapporta en Angleterre et qui fut attribué d'abord à Metsys[1]. C'est une œuvre portugaise. Dès le règne de Manuel, les peintres de Lisbonne travaillaient pour les colonies. En 1512, le gouverneur Affonso de Albuquerque demandait au roi un retable de l'Annonciation pour Malacca, dont il venait de s'emparer. « Que le tableau soit riche, » écrivait-il fièrement, « car il y a ici, à Malacca, plus d'or et d'azur que dans les palais de Cintra. » Les Portugais avaient cherché depuis le temps de l'Infant Henri le mystérieux royaume du « Prêtre Jean ». Ils l'atteignirent en revenant des Indes par l'Arabie. Le roi Manuel envoya en Abyssinie des marchands et des ambassadeurs et aussi des missionnaires, chargés de ramener à la foi romaine le roi qui prétendait descendre de la reine de Saba, et dont les ancêtres avaient suivi, au temps de Justinien, le schisme d'Eutychès. Le Christ de la collection de sir Robert Holmes est un cadeau du roi de Portugal au « *Preste Joham* ».

Le retable de Vizeu et les cycles d'Evora. Frey Carlos — L'art tendre et somptueux de Metsys, représenté en Portugal par des élèves directs du maître d'Anvers, y fut modifié très promptement, et sans doute par les leçons des peintres et miniaturistes hollandais. Pendant le règne de Manuel, une école portugaise, entièrement distincte de l'atelier des grands panneaux de Thomar, accusa sa personnalité dans une série d'œuvres importantes. La première qui puisse être citée est le retable de la *Capella Môr* de la cathédrale de Vizeu, qui portait autrefois les écussons des deux évêques Fernão Gonçalves de Miranda et Diego Ortis de Vilhegas (1505-1519). Les panneaux du retable, réunis dans la salle haute du Chapitre, forment une suite de quatorze scènes de l'Enfance et de la

1. Reprod. dans le *Burlington Magazine*, août 1905, et dans l'ouvrage de Sanpere y Miquel, *los Cuatrocentistas Catalanes*, II, p. 108.

Passion du Christ. Les visages sont arrondis, les traits fins, le modelé clair et blond; les femmes, la Vierge aussi bien que la Madeleine, laissent flotter leurs longues chevelures d'or pâle. Les étoffes claires dominent dans les costumes, des corsages citron, des robes changeantes, dont les lumières sont d'un vert printanier et les ombres orangées. Le panneau le plus « portugais » est l'*Adoration des Mages*, où le roi nègre, adopté par les peintres du Nord, a cédé la place à un chef indien du Brésil, armé de son javelot empenné (fig. 584). Ce curieux document ethnographique est postérieur de peu d'années à la découverte de Cabral.



Phot. comm. par D. J. de Figueiredo

Fig. 584. — École d'Evora (?). L'Adoration des Mages. Salle capitulaire de Vizeu.

Le modelé fondant et les couleurs claires des panneaux de Vizeu, les visages blonds et les chevelures soyeuses reparaissent sur une double série de panneaux répartis entre deux salles du Musée de Lisbonne, et qui proviennent, non pas du Nord du Portugal, mais de la capitale du Sud : ces panneaux ont formé le retable monumental de São Francisco, l'église royale d'Evora (*de F.*). La prédelle était consacrée à l'Eucharistie. A côté de la *Cène* et de la *Messe de saint Grégoire* étaient placées les scènes de l'Ancien Testament qui avaient été les prophéties en action du Sacrement : *Abraham* vainqueur recevant du grand-prêtre *Melchisédech* le pain et le vin; les Hébreux récoltant la *Manne*. Les panneaux du retable, dont les personnages, de grandeur naturelle, se détachent sur d'amples fonds d'or, représentent, à côté du *Noli me tangere* (n° 397) et de la *Pentecôte* (395), des groupes très rares : la *Vierge des Neiges*, avec l'histoire de la fondation de la Basilique Libérienne (398, mutilé), la *Vierge reine*, entre *sainte Juliette* et *saint Quiritius* (396), *saint Thomas* accompagné des *saints Cosme* et *Damien* (375), *Suzanne* devant le tribunal de *Daniel* (379). Il est très probable que ces panneaux ont été peints dans la ville même d'Evora, qui, lorsqu'elle ne fut plus la résidence ordinaire du roi, resta un séjour de

noblesse. Peut-être Evora, où l'art *mourisco* avait préparé l'architecture manuéline, a-t-elle eu, au commencement du règne de Manuel, son école de peinture. Il se peut même que les panneaux de Vizeu aient été envoyés d'Evora. Un ouvrage publié en 1815 a conservé le souvenir d'un peintre d'origine flamande, qui était entré en 1517 au couvent de Nossa Senhora d'Espinheiro, proche d'Evora, où il prit le nom de Frey Carlos, et qui peignit un retable pour une église de Guimarães.

Ce peintre ne peut être l'auteur du retable de São Francisco, s'il est, comme tout porte à le croire, celui du retable du couvent même d'Espinheiro, dont cinq panneaux ont été recueillis au Musée de Lisbonne[1]. Ces panneaux diffèrent de ceux de São Francisco par leurs dimensions, beaucoup plus petites, par le groupement des personnages, beaucoup plus nombreux, comme par les fonds, sans or, où des nuages flottent au-dessus des rochers et des arbres. Les plans sont multipliés et les tableaux composés en profondeur. L'un des panneaux montre le Christ ressuscité qui s'avance vers sa Mère, dans une riche galerie de la Renaissance flamande, suivi des patriarches qu'il a tirés des Limbes, et qui se sont arrêtés à distance respectueuse (fig. 585). Le peintre se complaît aux apparitions et aux extases : c'est bien de telles œuvres qu'a dû peindre le Fra Angelico flamand du couvent d'Espinheiro. Son coloris est clair, comme celui des panneaux de São Francisco, mais avec des valeurs différentes et des finesses nouvelles. Les visages laiteux s'empourprent de rose. Un Saint Jean-Baptiste au regard candide, du Musée de Lisbonne, rougit sous sa barbe noire. Cette rougeur sied aux Vierges, que Frey Carlos a peintes avec une grâce charmante. L'un de ses tableaux, qui est au Musée de Lisbonne, a dû être commandé par le roi Manuel; la Vierge, assise entre



Phot. Laurent-Lacoste.

Fig. 585. — Frey Carlos : Apparition du Christ ressuscité à sa Mère.
(Musée de Lisbonne.)

1. Taborda mentionne une *Mise au tombeau*, signée par Frey Carlos et datée de 1535, qui appartenait au peintre Roquemont et qui a disparu.

deux anges, forme le milieu d'un triptyque, dont l'un des volets représente à genoux le prince Jean, qui devait succéder à son père. L'infant était né en 1502; sur le tableau il a moins de quinze ans. Frey Carlos a-t-il peint son portrait avant de prendre l'habit? Il a eu des disciples ou des contemporains qui lui ressemblent et qui ont peint, comme lui, des Vierges très douces avec des tons de gouache (Musées de Lisbonne et de Porto). Ces œuvres délicates et aimables appartiennent-elles toutes à une « École d'Evera »? On n'en retrouve actuellement aucune dans l'Alemtejo.

L'École de Lisbonne. Le Maitre de Sainte Auta. — Dès le commencement du XVIe siècle, un peintre de Lisbonne fait la loi en Portugal. Jorge Affonso, peintre du roi Manuel et « receveur de l'azur d'Aljustrel », est nommé en 1512 inspecteur (*examinador e vedor*) de tous les ouvrages de peinture, charge qui lui fut confirmée en 1529 par le roi Jean III. Il paraît avoir été un véritable chef d'école; mais lui et ses disciples ne sont encore que des noms, dont aucun ne peut être appliqué en toute certitude à l'une des œuvres nombreuses et notables qui représentent l'école de Lisbonne pendant un demi-siècle. Ces œuvres diffèrent nettement des panneaux d'Evora par le coloris, plus profond et plus sourd. Les plus anciennes d'entre elles remontent aux dernières années du règne de Manuel.

Phot. comm. par M. Herbert Cook

Fig. 586. — Le Maître de Sainte Auta : Détail du martyre de sainte Ursule. (Lisbonne. Palais de Necessitades.)

La sœur du roi, la reine Léonore, veuve de Jean II, avait fondé à Xábregas, un village qui est devenu l'un des faubourgs de Lisbonne, un couvent de Clarisses, placé sous l'invocation de la Mère de Dieu, où elle se retira. Lorsque l'empereur Maximilien lui eut envoyé en 1519 les

reliques de sainte Auta, l'une des onze mille vierges de Cologne, la pieuse reine fit peindre un retable consacré à la nouvelle venue. Le panneau principal de ce retable, qui était oblong et qui a été coupé, faisait partie des collections royales du palais de Necessitades; les deux volets, peints sur leurs deux faces, et un panneau de prédelle sont restés dans la sacristie de l'église de *Madre de Deus*. C'est l'histoire de sainte Ursule, qui avait servi de thème à des œuvres célèbres peu de temps avant d'être reprise par un Portugais. Cet inconnu, si éloigné qu'il soit de Memling



Phot. Laurent-Lacoste.

Fig. 587. – Le Maître du « Paraïso » : La Vierge aux Anges.
(Musée de Lisbonne.)

et de Carpaccio, a de l'un la douceur grave, de l'autre l'amour des pompes et des costumes. Un panneau met en scène la translation des reliques : le peintre a détaillé l'église, avec son portail manuélin, qui existe encore, et ses médaillons de l'atelier des della Robbia. Le fleuve, sur lequel les vierges, dans leurs vaisseaux, servent de cibles aux flèches des barbares, n'est plus le Rhin : il se confond avec le Tage, bras de mer sur lequel passent des vaisseaux de haut bord. Une barque se détache de la flottille, portant sainte Auta, qui joue avec la flèche de son martyre ; la jeune princesse est attendue sur le quai de Lisbonne par des prélats et des fidèles, au milieu desquels on reconnaît la reine veuve. Les couleurs les plus riches sont adoucies et amorties : le bleu des robes a des lumières argentées, l'or des reflets vineux.

Le Maitre du « Paraïso » (Christovao de Figueiredo ?). — Le tableau le plus populaire du Musée de Lisbonne est la *Vierge aux Anges*, assise au milieu d'un verger où monte un palmier et caressant l'Enfant herculéen, que les adolescents ailés amusent avec des rires qui élargissent leurs grosses joues. Il semble que le peintre se souvienne de modèles allemands, tout en suivant la tradition anversoise. Il a plus d'un trait en commun avec le « Maître de Sainte Auta » : les gestes mignards, les attitudes « penchées ». Mais les deux peintres ne peuvent être confondus : dans le tableau de la Vierge aux Anges, les types sont plus épais, le coloris plus robuste et plus cru. La Vierge aux Anges provient du couvent détruit du *Paraïso*, à Lisbonne. Elle a fait partie d'un retable dont huit panneaux, formant la série de l'Enfance du Christ, se trouvent au Musée de Lisbonne. Trois d'entre eux seulement ont été peints par la même main que la Vierge aux Anges (n°s 336, 335, 333). Sur l'un de ces panneaux, l'*Annonciation*, le vase placé devant la Vierge porte les lettres *Abram Prim*, où Raczinski a lu une signature, et qui rappellent seulement le patriarche placé le premier (*primus*) dans la généalogie du Christ, selon saint Mathieu. On peut donner, en attendant mieux, au peintre dont l'œuvre la plus agréable est un « Paradis » terrestre, peuplé d'anges, le nom même du couvent pour lequel il a travaillé, et qui s'appelait *Paraïso*, — le Paradis.

La manière du peintre et son « maniérisme » sont assez faciles à reconnaître. Le Musée de Lisbonne possède un grand panneau du Maître du « Paraïso », une *Immaculée Conception* dans une gloire d'un jaune citron, toute peuplée d'anges (n° 356). Ce tableau provient de São Francisco d'Evora ; il y formait le milieu d'un retable dont plusieurs panneaux sont restés dans l'église. Un *Saint Raphaël*, magnifiquement ailé et vêtu d'une tunique à manches ballonnées et ornées de crevés, lève son épée, pour défendre un grand écusson de Portugal, qui indique que le retable était un don royal. Un *Saint Michel* brandit une épée, plus grande et plus riche encore que celle de son compagnon d'armes, au-dessus d'un nuage qui a remplacé, dit-on, un diable dont le visage de femme donnait des distractions aux officiants.

Le même peintre a travaillé pour une autre église royale, São João de Thomar. Ses panneaux se distinguent à première vue des panneaux indiqués plus haut (p. 877) et qui sont d'un art plus sévère. Ils représentent trois sujets eucharistiques analogues à ceux du Musée de Lisbonne (la *Cene*, la *Messe de saint Grégoire* et la *Multiplication des pains*, qui remplace la Manne) et deux scènes de l'histoire du saint à qui est dédiée l'église : le *Festin d'Hérode*, où les pages qui se disputent des figues tombées sur un tapis d'Orient répètent les gestes et les mines des anges sur le charmant tableau du Musée de Lisbonne ; la *Décollation de saint Jean-Baptiste*, à

laquelle assiste un bataillon de lansquenets superbement campés et costumés.

Le Maître du « Paraïso » a encore peint de sa propre main les huit panneaux du retable de l'église de Ferreirim, une fondation d'un fils du roi Manuel, isolée dans un vallon, près de Lamego (*de F.*) Ce peintre a travaillé à la fois pour Lisbonne, pour l'Alemtejo et pour la région montagneuse du Douro. Il a eu des commandes royales. Le luxe même de ses costumes est celui de la cour de Jean III. Peut-être son nom peut-il être cherché dans un document déjà publié, et qui n'a encore pas été rapproché d'une œuvre depuis longtemps connue.

La sacristie de Santa Cruz de Coïmbre contient trois tableaux importants qui ont été mis au compte d'un seul peintre par Justi lui-même et qui doivent être répartis entre trois artistes différents. L'un d'eux est le Maître du « Paraïso ». On peut lui attribuer formellement un grand tableau mutilé, le *Crucifiement*, qui serait son chef-d'œuvre. Les soldats qui jouent aux dés la tunique ont les gestes contournés des pages du *Festin d'Hérode* de Thomar et des anges qui amusent l'Enfant Jésus sur le tableau de Lisbonne. Le petit Musée de Coïmbre a recueilli trois panneaux en ruine qui ont été peints par le même artiste : l'*Invention des croix* en présence de sainte Hélène, le *Jeune Homme ressuscité par la vraie Croix* et l'*Empereur Héraclius* se présentant à cheval avec la Croix en mains, devant la porte de Jérusalem. Ce sont des histoires de la Vraie Croix, dont la place était marquée dans l'église de Santa Cruz. Elles ont dû être réunies dans cette église au grand Crucifiement, qui y est resté, et former avec lui un polyptyque, complété peut-être par des panneaux isolés qui sont pendus dans une dépendance de l'église de Santa Cruz.



Phot. comm. par D. J. de Figueiredo.

Fig. 588. — Le Maître du « Paraïso » : Le Crucifiement. Santa Cruz de Coïmbre.

Quelques mois après la mort du roi Manuel, le préposé aux travaux de Santa Cruz demanda de l'argent au roi Jean III pour payer « Christo-

vam de Figueiredo », avec qui le monastère avait fait contrat pour peindre le grand retable du maître-autel. Ce document nous donne-t-il le nom du Maître du « Paraïso »? Il est certain que Christovão de Figueiredo a été l'un des peintres les plus notables de Lisbonne. Il a pu exécuter des commandes officielles pour les églises royales où nous avons retrouvé le maître anonyme, puisque le roi l'employa, avec d'autres, aux peintures du tribunal de Lisbonne, et qu'il fut peintre du cardinal infant D. Affonso. L'identification proposée par les tableaux de Santa Cruz de Coïmbre serait un fait acquis, s'il était absolument certain que le grand retable de cette église a été une œuvre de peintre. Le Sévillan qui a sculpté les stalles de Santa Cruz avait travaillé en 1518 à ce retable, pour lequel il avait apporté le bois. N'a-t-il fait que l'encadrement, ou bien le retable de Santa Cruz a-t-il été tout entier, comme celui de la cathédrale voisine, composé de statues et de bas-reliefs, dont la peinture et la dorure auraient été confiées, comme il était alors d'usage, à un peintre réputé? Le doute que le texte du document laisse subsister empêche de donner définitivement au Maître du « Paraïso » le nom de Christovão de Figueiredo.

Le Maitre de Saint Jacques et le Maitre de Sao Bento. — L'atelier auquel appartient le Maître du « Paraïso », et dont il était peut-être le chef, a laissé un grand nombre d'œuvres. On en retrouve jusqu'à Beja, au sud d'Evora. L'église des Clarisses de Jesús, à Setúbal, contient dix-sept panneaux d'un retable, où des sujets franciscains sont ajoutés à l'histoire évangélique : le plus curieux et le plus rare de ces sujets est l'Apparition d'un Ange qui apporte des couronnes célestes aux trois saintes Claire, Agnès la Clarisse et Colette. Le peintre paraît être celui qui a exécuté cinq panneaux du « Paraïso » (Musée de Lisbonne, 338, 331, 321, 327, 325). Son œuvre la plus précieuse pour l'histoire est une suite de panneaux conservés au Musée de Lisbonne, et qui a formé le retable de la chapelle du château de Palmella, forteresse des chevaliers de Saint-Jacques, qui était la rivale de Thomar, et dont la ruine altière couronne un monticule, non loin de Setúbal. Ces panneaux représentent l'histoire de saint Jacques et de son chevalier *Pelayo Correa*, avec une richesse de costumes et d'armures qui rappelle de près le Maître du « Paraïso ». Le nom de *Marcus*, qui se lit sur l'épée du chevalier, n'est pas le nom du peintre, mais, comme Joaquim de Vasconcellos l'a fait observer à Justi, le nom d'un armurier fameux en Portugal.

L'art brillant et opulent représenté par le Maître du « Paraïso » devient plus sévère et plus mâle, sans perdre sa richesse, dans les œuvres d'un peintre que Raczinski a appelé le Maître de « *São Bento* », du nom d'un couvent qui a possédé jusqu'à sa suppression quatre grands panneaux,

aujourd'hui exposés au Musée de Lisbonne. Les panneaux de São Bento sont placés au-dessus des panneaux du Paraïso : entre les deux séries, il est facile de noter les différences, comme les ressemblances. Le Maître de São Bento a un coloris plus grave que son voisin. Il se complaît moins que le Maître du « Paraïso » aux espiègleries des anges. Dans la Visitation, ce ne sont plus les pages ailés qui accompagnent la Vierge, mais les trois Vertus franciscaines : *Castitas*, *Paupertas*, *Humilitas*. Derrière le groupe magnifique des rois mages, le peintre place deux admirables portraits d'hommes âgés et vêtus de noir.



Phot. Laurent-Lacoste.

FIG. 589. — Le Maître de Saint Jacques : Le chevalier Pelayo Correa. (Musée de Lisbonne.)

VELASCO ET VASCO FERNANDEZ. L'ÉCOLE PORTUGAISE DU NORD. — De tous les panneaux qui attestent encore la fécondité de la peinture portugaise pendant la première moitié du XVIe siècle, un seul est signé : le nom de *Velascus* est inscrit en petites capitales sur un parchemin jeté au premier plan du tableau de la *Pentecôte*, qui est pendu dans la sacristie de Santa Cruz de Coïmbre, et qui n'a pas été séparé de son cadre ancien, orné avec sobriété d'arabesques de la Renaissance. Un vernis bitumineux s'oppose à toute appréciation du coloris, dont il a fait un camaïeu malpropre. L'ordonnance régulière de la scène, encadrée dans un triptyque d'architecture à pilastres, est traversée par une tempête qui semble accompagner le vol des flammes célestes. L'Esprit agite les Apôtres autour du groupe immobile de la Vierge et des Saintes Femmes en prière. Les mains dessinent dans l'air des gestes dont l'élégance est apprise du Maître du « Paraïso »; mais les doigts sont plus nerveux, les

traits des visages plus tendus que dans le tableau même du Crucifiement qui fait face à la Pentecôte. Les yeux des inspirés se convulsent et les pupilles levées vers le ciel disparaissent sous les paupières clignotantes. Le peintre est sorti de l'école de Lisbonne, mais il s'en est dégagé par la puissance de son tempérament.

Ce nom portugais de Velasco, qui se retrouve dans le nom patronymique des Velásquez da Silva, a une forme contractée et courante, qui est Vasco. Le peintre de la Pentecôte serait-il le « Grand Vasco »? La solution du problème posé dans la sacristie de Santa Cruz de Coïmbre est dans la sacristie de la cathédrale de Vizeu. Là quatre grands tableaux d'autel, provenant de diverses chapelles de la cathédrale, forment une assemblée imposante. Le premier qui frappe le regard est le célèbre *Saint Pierre*, un pape assis sur un large trône de la Renaissance, devant une galerie dont les arcades laissent voir, dans les paysages tourmentés, d'un côté la vocation du pêcheur, de l'autre le groupe du *Domine, quo vadis?* Le nom du « Grand Vasco » est attaché à ce tableau solennel, comme au chef-d'œuvre de peintre universel. La tradition a été confirmée de nos jours par la publication d'un document qui a conféré une existence réelle à un personnage menacé de passer pour un mythe. Vasco Fernandes est cité comme le peintre du Saint Pierre, dans le *Livre de la Confrérie du Prince des Apôtres*, et sous la signature d'un prêtre qui a fait faire un nouveau cadre pour le tableau en 1607.



Phot. comm. par D. J. de Figueiredo.

Fig. 590. — Velasco : La Pentecôte. Santa Cruz de Coïmbre.

La large face de saint Pierre, sa chape d'or « bouclé » à fond de velours rouge, l'accentuation du relief, indiquée sur le trône même par l'ombre portée de la tiare, la richesse et la mollesse du paysage, tous les traits et les tons caractéristiques du tableau permettent de reconnaître Vasco Fernandes comme l'auteur des trois autres tableaux, — le *Baptême du Christ*, la *Pentecôte* et le *Martyre de saint Sébastien*, — qui sont exposés dans la même sacristie, au-dessus des panneaux de leurs prédelles.

Le *Crucifiement*, qui seul est resté, avec sa prédelle, dans une chapelle attenant à la cathédrale, est du même peintre. Aucun de ces tableaux n'est daté. Le peintre des grands tableaux de Vizeu est certainement le peintre Vasco Fernandes, qui épousa Joanna Rodrigues et qui mourut entre 1541 et 1543. Il tenait une maison et une vigne du Chapitre de Vizeu, qui les lui avait données à bail.



Phot. comm. par D. J. de Figueiredo.
Fig. 591. — Vasco Fernandes : Saint Pierre. Cathédrale de Vizeu.

Vasco Fernandes est-il le nom complet de Velasco? La réponse est donnée par la *Pentecôte* de Vizeu; c'est une réplique assez libre du tableau de Coïmbre, mais agrandie, alourdie, sans le tumulte de la première œuvre, sans son âme ardente. Un maître ne se copie pas ainsi. Le Saint Pierre, il est vrai, a la renommée et l'allure d'un original. Mais il existe, dans l'église d'une abbaye en ruines, entre Vizeu et Lamego, un autre *Saint Pierre*, dont l'importance a été reconnue par D. J. de Figueiredo. Ce pape est un pêcheur d'hommes, plus fier, plus franc que le Saint Pierre de Vasco Fernandes (fig. 593).



Phot. comm. par D. J. de Figueiredo.
Fig. 592. — Vasco Fernandes : Le Crucifiement. Cathédrale de Vizeu.

L'église de São João de Tarouca, où a été retrouvé le Saint Pierre dont la seule copie a valu à Vasco Fernandes une gloire usurpée, est l'un des rares monuments dont les peintures aient une histoire authentique. En 1540, Christovão de Figueiredo se rendit dans

cette église pour expertiser des œuvres de Gaspar Vaz, un peintre qui vivait à Vizeu. Est-ce l'auteur du Saint Pierre? En face du pape assis sur son siège gothique, un *Saint Michel* lève son épée sur le dragon. C'est une seconde œuvre du même maître. Peut-on l'appeler Gaspar Vaz?

La même église a conservé sur un de ses autels un polyptyque de l'École de Lisbonne qui pourrait être cité à côté des tableaux du Maître du « Paraïso » et du Maître de Saint Jacques. C'est là probablement l'œuvre de Gaspar Vaz. On peut rendre le Saint Pierre et le Saint Michel à un autre peintre, plus fort et plus viril que celui du charmant polyptyque, et qui n'est autre que Velasco. Il existe à Coïmbre même, dans le Musée, un *Saint Pierre*, debout, vêtu de la chape et portant la tiare, tenant les clefs et la croix, qui a été peint par la même main que le Saint Pierre de São João de Tarouca. Les deux Saint Pierre ont l'un et l'autre un mors de chape assez bizarrement orné de clochettes, que Vasco Fernandes a supprimées sur le tableau de la cathédrale de Vizeu.



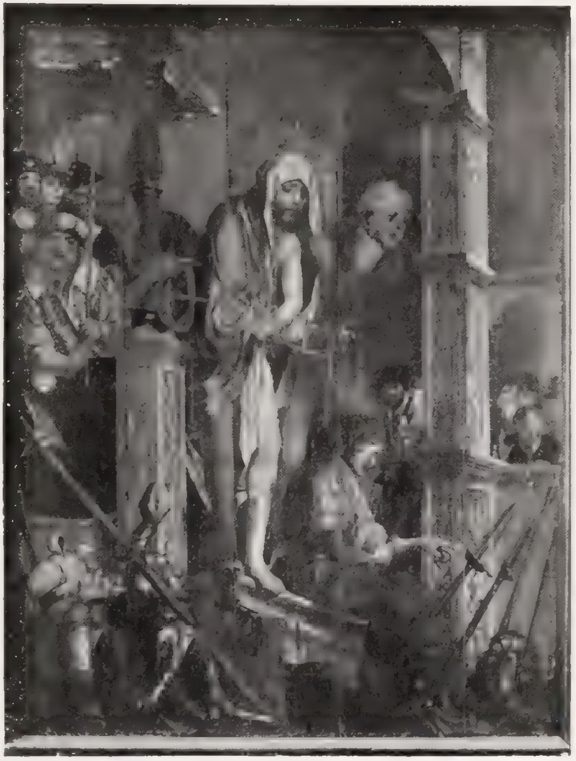
Phot. comm. par D. J. de Figueiredo.
Fig. 593. — Velasco : Saint Pierre.
Église de São João de Tarouca.

Velasco, le peintre de Coïmbre, a travaillé pour Vizeu, aussi bien que pour le monastère voisin de Tarouca : la *Cène* de la villa épiscopale de Fontello, près de Vizeu, est un tableau encore plus étrangement agité que la Pentecôte signée, et qui peut être rendu à Velasco sans crainte d'erreur.

Le « grand Vasco » a réellement vécu, sous le nom de Vasco Fernandes; mais il n'a été ni l'« Apelles du Portugal », ni le fondateur d'une école, ni le créateur d'un style, mais seulement un peintre habile et facile, qui n'a fait que copier. C'est Velasco, maître de Vasco Fernandes, qui est le plus grand, sinon « le Grand ».

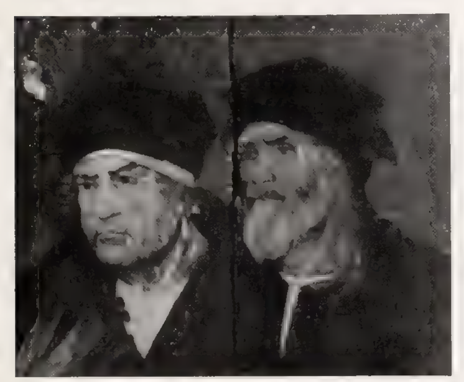
L'un à la suite de l'autre, leurs deux noms percent de deux points lumineux l'ombre qui enveloppe une école, distincte de celle de Lisbonne dont elle était issue. Coïmbre et Vizeu sont les deux centres de cette école du Nord. Peut-être survécut-elle à l'école de la capitale,

qui s'éteint à la fin du règne de Jean III et qui ne put être ranimée par les peintres que le roi avait envoyés, comme Gaspar Dias, faire leur apprentissage, non plus à Anvers, mais à Rome.



Phot. Bertaux.
Fig. 594. — *Ecce Homo.* Santa Cruz de Coïmbre.

Le troisième des grands tableaux conservés dans la sacristie de Santa Cruz de Coïmbre est un *Ecce Homo*, dont quelques figures d'hommes d'armes semblent imitées du grand Crucifiement de Vizeu; mais l'œuvre a été peinte, comme à fresque, par une main bien plus vigoureuse que celle de Vasco Fernandes. Le Christ, douloureux et résigné, couvert d'un voile que percent les épines de sa couronne, rappelle un tableau de sainteté qui avait été populaire au temps du roi Manuel et dont le meilleur exemplaire, provenant de Setúbal, est au Musée de Lisbonne. Des portraits d'hommes, encore plus fortement dessinés que ceux du Maître de São Bento, transportent la scène douloureuse au temps du roi Jean III. D'autres portraits, mieux conservés, figurent au Musée de Lisbonne, dans une *Mise au Tombeau* qui provient de Coïmbre et sans doute du retable de l'*Ecce Homo*. Ces portraits anonymes, qu'il faut placer vers le milieu du xvie siècle, ne sont pas indignes d'être rapprochés des portraits historiques peints, près d'un siècle auparavant, par Nuno Gonçalves. Ils ont le même teint mat et gris et cet air de mélancolie qui révèle, dans l'art d'une époque féconde et fière, le mal poétique des âmes portugaises, l'intraduisible *saudade*.



Phot. Bertaux
Fig. 595. — Le Maître de l'*Ecce Homo* : Deux donateurs.
(Musée de Lisbonne.)

IV. — LA FIN DE LA PEINTURE HISPANO-FLAMANDE

Tableaux et peintres flamands en Espagne au temps des Rois Catholiques. — L'histoire des collections de tableaux de la Couronne d'Espagne commence au temps des Rois Catholiques. La reine Isabelle donna un exemple qui devait être suivi par son arrière-petit-fils, Philippe II, en réunissant des œuvres des plus grands peintres flamands, vivants ou morts. On chercherait en vain au Musée du Prado les épaves de cette collection, qui a compris plus de 450 tableaux. Un lot composé des œuvres les plus précieuses avait été légué par la reine à sa Chapelle Royale de Grenade et s'y est conservé à l'abri des regards. Seul un grand triptyque de la Passion est exposé sur un des autels : c'est une œuvre capitale de Thierry Bouts, dont il existe à Valence, dans le collège du Patriarche Juan de Ribera, une copie réduite, d'une perfection toute flamande. Trente-trois panneaux plus petits, dont plusieurs ont été mutilés, restent cachés à l'intérieur de deux armoires qui s'ouvrent à peine pour quelques heures, à quatre fêtes de l'année. Il suffirait de détacher cette précieuse doublure de bois peint pour doter Grenade d'un Musée où une Vierge de Thierry Bouts figurerait à côté de quatre Memling.

Au lendemain de la mort d'Isabelle la Catholique, un des prélats les plus illustres et les plus opulents de son royaume, Juan Rodriguez de Fonseca, fut envoyé à Bruxelles pour notifier à la fille de la reine, Juana (la Folle), et à son mari Philippe le Beau leur avènement au trône de Castille. Quand l'évêque vint prendre possession du siège de Palencia, auquel il avait été transféré pendant son absence, il rapporta dans sa nouvelle cathédrale un précieux polyptyque, peint par un Hollandais du nom de Jean, et sur lequel il s'était fait représenter à genoux devant la Vierge de Douleur, à côté d'une inscription qui commémore son ambassade. Il avait commandé à Bruxelles six grandes tapisseries allégoriques de la Rédemption, qui furent tissées à ses armes et placées dans la salle du Chapitre de Palencia. Pour lui-même il garda un délicieux livre d'heures, qui appartient aujourd'hui à la bibliothèque du Séminaire de Saragosse[1] (*Exp. Sar.*, pl. 55-57) et qui doit être classé dans la série des livres de prières flamands du commencement du XVI[e] siècle (v. p. 872), après le bréviaire donné à la Reine Catholique

1. Plusieurs des œuvres de peinture qui doivent être mentionnées ici ont été reproduites dans l'Album de l'Exposition de Saragosse de 1908; ces reproductions seront désignées par les mots : *Exp. Sar.*, suivies du numéro de la planche phototypique.

par D. F[co] de Rojas et conservé au British Museum (*Add. Ms.* 18851).

Une chapelle fondée dans l'église San Salvador de Valladolid par un conseiller des Rois Catholiques et dont la construction avait été achevée en 1492, « quand les Mores de ces royaumes », dit l'inscription, « furent convertis à notre foi catholique », reçut un grand retable en 1504 « quand Leurs Altesses eurent pris le royaume de Naples ». Ce retable avait été certainement commandé en Flandre; ses sculptures polychromes sont bruxelloises, comme celles du retable



Phot. A. Mas

Fig. 596. — École de Gérard David. Triptyque provenant d'Avila.
(Barcelone. Collection Cabot.)

moins grand qui a passé au Musée de Valladolid; les volets, peints sur leurs deux faces et noircis par les cierges, composent encore l'un des monuments les plus considérables de la peinture flamande à la veille de la Renaissance : Justi y a reconnu l'une des premières œuvres de Quentin Metsys. Le maître d'Anvers achevait une commande pour la Castille dans l'année même où il prenait un élève portugais (p. 877).

D'autres tableaux de l'école d'Anvers, où les architectures s'enrichissent des fantaisies de la Renaissance, ont été envoyés en Espagne : le plus précieux est un triptyque de Santo Domingo de la Calzada (*Exp. Sar.*, pl. 25), dont les volets fermés représentent la *Messe de saint Grégoire*, comme ceux du grand retable de Valladolid, daté de 1504. De telles œuvres méritent une place d'honneur dans l'histoire de la

peinture flamande. Elles n'ont pas été imitées en Espagne, alors que l'école d'Anvers fondait à Lisbonne une colonie florissante et bientôt indépendante. L'école de Bruges, qui avait, elle aussi, envoyé des tableaux et des peintres en Portugal, pénétra jusqu'aux plateaux de la Vieille Castille, où l'école « tournaisienne » avait eu des disciples dès le milieu du xve siècle (T. III, 2e partie, p. 787).

L'atelier flamand qui a reçu le plus de commandes des royaumes de Ferdinand et d'Isabelle, en même temps que du royaume de Manuel, est celui de Gérard David, fécond en tableaux de dévotion. La *Descente de Croix* de l'église du Pilar à Saragosse (réplique d'un tableau de la collection Carvalho de Paris) est sortie de cet atelier, comme la *Pietà* de l'église San Gil, à Burgos. La Castille a possédé plusieurs exemplaires, tous flamands, d'une œuvre charmante du maître plein de douceur : une petite Vierge vue à mi-corps et couronnée par deux anges; un de ces exemplaires, qui est conservé dans la salle capitulaire de la cathédrale de Tolède, a appartenu au cardinal Ximénez; le meilleur, qui paraît être l'original, se trouve dans la collection Cabot, à Barcelone. Les disciples de Gérard David, auxquels M. G. Hulin a donné des noms provisoires, ont peint des triptyques et même de grands retables, comme celui d'Evora, pour les couvents de Ségovie, d'Avila, de Salamanque, où tant de panneaux flamands restent encore cachés derrière les grilles des clôtures. Un superbe triptyque de l'*Adoration des Mages*, oublié dans le monastère de Guadalupe, peut être rendu à « Adrian Ysenbrandt ». Le Musée du Prado a recueilli nombre de panneaux de l'école de Gérard David, entre autres ceux d'un grand retable provenant de l'église royale de Santa Cruz de Ségovie (n°s 2197 à 2200 *a*, 2201 *a* et *b*); l'un de ces panneaux représente le donateur, un ecclésiastique; un autre panneau du Prado, qui provient de San Francisco d'Avila (2201), porte l'effigie posthume du maréchal de Castille Alvaro d'Avila. Ces portraits de Castillans ont été peints à Bruges, comme les portraits de quelques Portugais du même temps; le peintre, qui a des élégances italiennes, est peut-être Ambrosius Benson, un Lombard naturalisé dans l'art flamand. C'est à lui que l'on attribue la *Deipara Virgo* du Musée d'Anvers, l'Immaculée, planant au-dessus des symboles de ses litanies et accompagnée par une sibylle et deux prophètes; une variante de ce tableau est restée perdue dans l'église de Robledo de Chavela, qui a reçu des présents des Rois Catholiques. L'œuvre capitale de « Benson » est un grand triptyque de l'église de San Miguel, à Ségovie. Un triptyque d'Avila, qui a passé dans la collection Cabot, à Barcelone, se rattache au même groupe d'œuvres brugeoises; l'émail du coloris, la pureté du ciel de couchant, la beauté des grands iris bleus, tout indique un maître flamand (fig. 596); mais les types moins délicats et les regards plus virils font penser à un artiste qui

aurait laissé le Lac d'Amour et son béguinage, pour connaître pendant quelques années l'âpre sévérité des Castilles.

Il est certain que des peintres du Nord ont été attirés au service d'Isabelle la Catholique; *Miguel Flamenco*, en 1480; *Melchior Alemán* en 1492; *Juan de Flandes* à partir de 1496. Miguel Flamenco est Michel *Sithium*, qui, après la mort de la reine, devint portraitiste de Marguerite d'Autriche. Rien n'autorise à lui attribuer le sévère portrait de la Reine Catholique, dont il existe plusieurs répliques et dont l'original, conservé au palais de Madrid, provient du couvent de Miraflores.



Phot. Hauser y Menet.

FIG. 597. — Juan de Flandes : Le Christ dans la tempête.
(Palais Royal de Madrid.)

Le seul des peintres de la Reine dont l'œuvre soit connue authentiquement est Juan de Flandes, quelque Brugeois du nom de Hans. Lui aussi quitta le service de Ferdinand, au lendemain de la mort d'Isabelle. En 1506 il reçut du Chapitre de la cathédrale de Palencia la commande des douze panneaux qui sont restés en place à côté des statues et des reliefs du grand retable. Ce travail ne fut terminé qu'après 1509. C'est Juan de Flandes qui avait exécuté pour la reine un polyptyque composé de 46 panneaux, à peine plus grands que les miniatures d'un livre d'Heures. Ces panneaux furent dispersés aussitôt après la mort d'Isabelle ; on en connaît aujourd'hui une vingtaine, dont quatorze au Palais Royal de Madrid (*Exp. Sar.*, pl. 18-21). Ce sont des œuvres délicates et spirituelles, dignes de l'admiration dont Albert Dürer les a honorées, lorsqu'il les vit en 1521 à Bruxelles dans le palais de la régente Marguerite d'Autriche : « Je n'ai jamais vu les pareilles, écrit-il, dans son journal de voyage, pour la propreté et l'excellence du travail. »

Juan de Flandes se rattache directement à Gérard David; mais ce Flamand a été modifié par l'Espagne. Il a donné à telle de ses petites scènes de l'Évangile une couleur castillane : le bateau qui porte les Apôtres affronte la tempête du lac de Tibériade sous le pavillon royal de

Castille et Léon ; un More en turban et un nègre, peints d'après nature, assistent à la Résurrection ; Jérusalem a les murailles rousses d'Avila.

L'une des œuvres d'art que Ponz a le plus admirées dans la chartreuse de Miraflores, vingt-cinq ans avant le pillage du monastère par le général d'Armagnac, était un retable du chœur des laïcs, dont les cinq panneaux représentaient la vie et le martyre de *saint Jean-Baptiste*, le protecteur céleste de la Reine Catholique. Le savant voyageur cite un document, d'après lequel ce retable fut commencé en 1490 et achevé en 1496 par un Juan Flamenco. Récemment D. Elías Tormo a proposé de reconnaître l'œuvre de ce Flamand dans la série des histoires de saint Jean-Baptiste (au nombre de *trois* seulement), qui est aujourd'hui réunie à Berlin avec le triptyque de Miraflores, œuvre authentique de Roger Van der Weyden. Il est certain seulement qu'une copie du triptyque de Roger à Miraflores, dont deux panneaux sont conservés dans la Chapelle Royale de Grenade, a été exécutée pour la Reine Catholique par un Flamand.

La dernière expansion de l'école hispano-flamande de Salamanque. — La plupart des critiques espagnols ont donné comme l'œuvre authentique de Juan Flamenco les panneaux de l'*Histoire de saint Jean-Baptiste* qui se trouvent au Musée du Prado, à Madrid, et qui proviennent, en effet, de Miraflores : les chartreux mêmes, vêtus de leur bure blanche, assistent à la prédication du saint. Hérodiade porte une longue natte et une robe à panier qui a dû être de mode à la cour d'Isabelle (fig. 598). Si ces panneaux sont véritablement l'œuvre d'un Flamand, cet étranger s'était fait disciple direct de Gallego (t. III, 2e partie, p. 788 et suivantes). Un Castillan, formé à la même école, a introduit un motif *mudéjar* dans la peinture à demi flamande d'une *Cène*, conservée dans l'église de San Estéban, à Burgos : la nappe du repas sacré est bordée d'un *tiraz* de caractères *neshki*.

L'école de Salamanque a rayonné vers la fin du xve siècle à travers les deux Castilles. Le tableau du Louvre qui représente la Vierge imposant la chasuble miraculeuse à *saint Ildephonse*, devant le groupe des saintes Vierges et Martyres, se trouvait, dit-on, à Valladolid, avant d'entrer dans une collection de Cologne, où il a été restauré à l'allemande et muni d'une étiquette au nom de « Dalmau » ; c'est une œuvre notable d'un imitateur de Gallego. L'origine du tableau est mal connue. L'apparition de la Vierge dans la cathédrale de saint Ildephonse figure, comme une image héraldique, sur les armoiries de ses successeurs, les primats de Tolède. Les types féminins, durement caractérisés sur le tableau du Louvre, avec leurs pommettes très saillantes et leur sourire pincé, les tons des draperies, où dominent le jaune et l'orangé, se retrouvent au

Musée du Prado, sur plusieurs panneaux du retable du couvent de la Sisla, près de Tolède (nos 2178-2183), auquel ont travaillé deux artistes différents. L'*Adoration des Mages*, la *Présentation au Temple*, la *Circoncision* et la *Mort de la Vierge* sont l'œuvre d'un même peintre, que l'on peut appeler le « Maître de la Sisla » et pour lequel on doit revendiquer le *Saint Ildephonse* du Louvre. Ce peintre hispano-flamand a été germanisé par les gravures de Martin Schongauer, qui étaient vendues dans toutes les foires d'Europe; la *Mort de la Vierge* du Prado et un panneau du *Chemin du Calvaire*, qui appartient à Mme Vve de Iturbe (Catal. Tormo, n° 17), sont des copies des gravures du maître allemand, dont la *Mort de la Vierge* a encore été copiée par d'autres peintres espagnols, à León et jusqu'à Séville. Tous ces panneaux sont anonymes. Pour le retable de la chapelle des Luna, dans la cathédrale de Tolède, dont les peintures à fonds dorés conservent un souvenir affaibli et desséché de l'art de Gallego, le contrat du 21 décembre 1488 nomme, avec l'architecte Pedro Gumiel, qui a dû être le *trazador*, un Sancho de Zamora et un Juan de Ségovie, dont l'un était peut-être un sculpteur. Les types anguleux et les couleurs violentes de l'école de Salamanque sont adoptés par les peintres du royaume de Léon et des Asturies, qui ajoutent à leur dureté métallique des rehauts et des reliefs dorés. Cet art, qui avait gardé, dans l'œuvre de Gallego ou du « Maître aux Armures », toute la science et la finesse flamandes, devient plus sommaire et plus populaire, avec des exagérations parfois caricaturales, dans certains panneaux de la cathédrale et du Musée de Léon, dans le polyptyque de Frómista, près de Palencia, dans celui de Llanes (non loin d'Oviedo), et dans les six panneaux peints qui composent, avec des sculptures dorées, le magnifique retable de Santillana de Mar, au bord



Phot. Anderson

Fig. 598. — École castillane vers 1500. La Décollation de saint Jean-Baptiste. (Madrid. Musée du Prado.)

de la Mer Cantabrique. Le même art est transporté jusqu'aux confins de la Navarre et de l'Aragon par Pedro Diaz d'Oviedo, qui peint de 1489 à 1494 le gigantesque retable de la cathédrale de Tudela et auquel on doit rendre le polyptyque de l'opulente chapelle de la Purification, dans la cathédrale de Tarazona, daté par une inscription de 1497.



Phot. Giraudon.

Fig. 599. — Le « Maître de la Sisla » : La Vierge remettant la chasuble miraculeuse à saint Ildephonse. (Musée du Louvre.)

La première école de Séville et de Cordoue. — Séville, qui devait donner à l'Espagne ses plus grands maîtres, comptait déjà, en 1480, un petit bataillon de peintres, assez jaloux des droits de leur art, pour élever des prétentions dignes d'une Académie. Plusieurs de ces peintres portaient le nom très commun de Sánchez : leurs porte-paroles furent Juan Sánchez de Santromán et Juan Sánchez de Castro. Ce dernier, qui n'avait jamais été complètement oublié, est bien connu aujourd'hui, grâce à la découverte d'une œuvre qui a porté sa signature, devenue invisible, la *Vierge avec saint Pierre et saint Jérôme* de l'église de San Julián. — *Santa Maria de Gracia.* Ce tableau a été transporté dans une sacristie de la cathédrale. Les personnages sont de grandeur naturelle, avec des visages doux et fins; les couleurs de *tempera*, encore assez vives, n'ont rien de flamand; les reliefs dorés, comme les types et le coloris, font penser aux tableaux de Barcelone et de Valence. La présence d'un Juan et d'un Francisco « Catalán » à Séville explique insuffisamment ce prolongement apparent de l'école catalane au cœur de l'Andalousie. Tous les caractères du tableau de *Santa Maria de Gracia* se retrouvent, à Séville, dans les huit images de saints en pied qui sont placés au-dessus de la grille des religieuses, dans l'église de Montesión,

et qui ont fait partie du retable de San Benito de Calatrava. Le *Saint Christophe* qui fait partie de cette série porte, pendus à sa ceinture, les deux pèlerins minuscules dont il s'est fait le passeur, comme le Saint Christophe géant que Juan Sánchez de Castro avait peint et signé en 1484 sur un mur de l'église de San Julián. D'autres œuvres de Juan Sánchez de Castro, dont Ceán Bermúdez a eu connaissance, ont disparu. On peut lui rendre un retable d'Alanis, près de Séville. Ce peintre calme et doux est tout différent du Juan Sánchez, dont la signature a été lue sur un grand tableau du Crucifie-



Phot Hauser y Menet.

Fig. 600. — Juan Sánchez de Castro : *Santa Maria de Gracia*. Cathédrale de Séville.



Phot. Bertaux

Fig. 601. — Pedro de Córdoba : La Nativité, avec saint Ferdinand et une Martyre. (Séville. Collection Cepero.)

ment, dans une chapelle de la cathédrale de Séville. Juan Sánchez emploie, lui aussi, l'or en abondance ; mais il allonge les visages et les corps, et il donne à tous ses personnages, au chanoine, calme donateur, que présente un superbe Saint Jacques, comme aux saintes femmes convulsées par la douleur, une grandeur ascétique et farouche[1].

Entre les deux Juan

1. On peut attribuer à ce Juan Sánchez une *Descente de Croix* de la collection Laureano de Jado, à Bilbao, tableau violent et sinistre dans le rougoiement de ses ors. Je n'ai pu voir la *Mise au tombeau* de Pedro Sánchez, qui a disparu de la collection Cepero, de Séville, et reparu, d'après D. J. Gestoso, au Musée de Budapest. E. B.

Sánchez de Séville se place un peintre de Cordoue, Pedro, fils de Juan, qui a inscrit son nom, avec celui de son père, sur la crèche d'une *Nativité* de la collection Cepero, à Séville, et qui a signé en 1475 un retable de l'*Annonciation* donné par le chanoine Diego Sánchez de Castro (un parent du peintre de Séville?) à la cathédrale-mosquée de Cordoue. Cette même signature figurait au bas d'un étrange tableau de la collection Pacully, les *deux Marie* aux pieds du Christ. Pedro de Cordoba est un vrai « Primitif ». Il atteint parfois à une sorte de magnificence imposante, par la monotonie même des groupes symétriques, par le nombre des saints qu'il fait figurer jusque dans les scènes de l'Évangile et surtout par le déploiement des brocarts d'or qui ont pris les tons cuivrés des « cuirs de Cordoue ».



Phot Bertaux

Fig. 602. — Juan Nuñez : *Pietà*, avec saint Michel et saint Vincent. Cathédrale de Séville.

Ces œuvres archaïques, raidies et momifiées dans l'or, sont d'une autre famille que la petite *Pietà* de Séville, peinte à l'huile et signée par un Juan Nuñez, qui avait peint en 1480 pour la cathédrale un retable, où l'archange Gabriel portait des ailes de paon, comme le *Saint Michel* du tableau conservé. On peut rapprocher de ce tableau deux retables d'un dessin vigoureux et d'une couleur brillante, celui de la chapelle San Bartolomé, dans la cathédrale de Séville, qui est daté de 1504, et celui qui est resté en place, avec le portrait du donateur, Me Fernando de Santaella, dans le sanctuaire de la pittoresque chapelle du collège de Maese Rodrigo, consacrée en 1506. Le peintre le plus novateur, dans ce groupe, est l'artiste qui a fait d'une *Vierge avec l'Enfant*, qui a passé dans la National Gallery avec la Collection Salting, le portrait d'une nourrice andalouse. Il a détaillé précieusement la couronne soutenue par deux anges volants. Ce maître, les peintres des grands retables du commencement du XVIe siècle conservés à Séville, Juan Nuñez lui-même étaient-ils des Sévil-

lans? Il est certain que les représentants les plus notables de l'école hispano-flamande d'Andalousie sont des peintres originaires de Cordoue.

Bartolomé Vermejo de Cordoue. Ses voyages et son influence dans le royaume d'Aragon. — Les « Primitifs » espagnols, auxquels le présent ouvrage a fait la place à laquelle ils ont droit dans une Histoire de l'Art, étaient à peu près inconnus, lorsque M. Herbert Cook publia en 1905 un grand et magnifique panneau de la collection de Sir Julius Wernher, à Londres. C'était un *Saint Michel* en armure, l'épée levée sur un dragon infernal, dont la queue frôle un petit donateur agenouillé. L'archange a le type des figures juvéniles de Roger Van der Weyden; il porte l'armure et la rondache à *umbo* de cristal du Saint Michel peint en grisaille sur un des volets du grand triptyque de Dantzig, qui est attribué à Memling. Les matières précieuses sont imitées avec la perfection dont les Van Eyck avaient légué les secrets à leurs successeurs. Seul le fond d'or, ciselé comme un joyau, n'a rien de flamand.



Phot. comm. par M H. Cook
Fig. 603. — Bartolomé Vermejo : Saint Michel avec un donateur.
(Londres, Coll. de Sir J. Wernher.)

Le peintre a calligraphié sur un parchemin posé devant le donateur son nom, inconnu dans les Flandres : *Bartolomeus Rubeus*. Ce nom latin, dans quelle langue fallait-il le traduire? *Rubeus* aurait pu passer pour un *Meister Roth*, Flamand ou Allemand; au lendemain de l'Exposition des Primitifs français, le critique anglais qui fit connaître le Saint Michel n'hésita pas à l'attribuer à un Français du xve siècle. Mais le « Maître Roux » ne vécut que quelques jours. Une protestation vint de Catalogne : Ramón Casellas rappela l'existence d'une *Pietà* conservée dans la salle capitulaire de la cathédrale de Barcelone et qui portait, avec la date de 1490, la signature de Bartolomé Vermejo de Cordoue. *Vermejo*, « le Rouge », c'est *Rubeus*, en castillan. Une enquête sommaire révéla bientôt que le Saint Michel de Londres, qui avait passé par Berlin, provenait de Tous, un village de la région de Valence.

M. Herbert Cook fut le premier à souscrire à l'identification de *Rubeus* avec Vermejo. D'autres se montrèrent plus récalcitrants. L'objection la plus sérieuse était dictée par les deux œuvres elles-mêmes; savantes et fortes l'une et l'autre, elles ne se ressemblent guère plus entre elles qu'un Roger Van der Weyden et un Antonello de Messine. La difficulté a été levée par la découverte d'une œuvre intermédiaire entre le *Saint Michel* et la *Pietà*. C'est un tableau d'autel, un triptyque à volets, qui est parvenu, on ne sait comment, dans une petite ville du Piémont, Acqui, voisine d'Alexandrie. Ce tableau a des rapports avec Barcelone, puisque la Vierge du panneau central est la Vierge de Montserrat, assise de manière fort incommode sur les dents d'une grande « scie », qui figure les pics de la sainte Montagne. Le donateur, un chanoine inconnu, est encore plus sévère et plus sombre que le chanoine Lluis Desplà, le donateur de la *Pietà* de Barcelone. Dans les deux tableaux on retrouve les mêmes détails de paysage, le même ciel sans or, le même rocher suspendu, et, sur une route qui serpente au loin, le même petit cavalier sur un cheval blanc. La signature, écrite sur un billet déplié devant le donateur, est celle de *Bartolomeus Rubeus*, que l'on ne peut plus hésiter à identifier avec Bartolomé Vermejo. Les volets du triptyque d'Acqui sont d'une autre main que le panneau principal.

Le problème « *Rubeus* » est résolu : il en reste d'autres. Le premier est celui des origines du peintre. Il est certainement apparenté avec Juan Nuñez, dont le petit tableau de Séville réunit une *Pietà* qui rappelle le tableau de Vermejo, à Barcelone, avec un *Saint Michel* qui porte l'armure et la rondache de l'archange peint par *Rubeus*. Mais Juan Nuñez n'est qu'un artiste secondaire. Rien ne prouve qu'il ait précédé Vermejo.

Le second problème, encore aussi mal élucidé que celui du « maître » de Vermejo, est celui de la transformation que l'artiste a subie entre le *Saint Michel* et la *Pietà*. Le peintre de Cordoue, qui a travaillé dans le royaume de Valence et à Barcelone, est-il allé jusqu'en Italie? Le Musée de Pise contient une *Sainte Catherine*, accompagnée d'une prédelle en trois parties, dont l'attribution à Vermejo, proposée par W. Dowdeswell, peut être donnée comme certaine. Mais ce tableau est un triptyque, dont les panneaux latéraux ont été peints par une autre main que celle de Vermejo (comme on l'a remarqué pour les volets du triptyque d'Acqui); le peintre de ces panneaux, qui est fort médiocre, était un Catalan. Le tableau tout entier a pu être commandé à Barcelone par un marchand catalan de Pise.

Il est possible que Vermejo n'ait pris contact avec l'art italien que de loin. Le Musée de Barcelone possède un tableau saisissant et mystérieux, qui se sépare de la foule des tableaux d'autels catalans à fond d'or : c'est le martyre de saint Cucufat (*Cugat*), provenant du monastère dédié à ce

saint, non loin de Barcelone. Le doux Jaume Huguet avait peint de ces égorgements au couteau; mais ici l'horreur est plus réelle et plus atroce. Le dernier soubresaut du martyr laisse dans la même indifférence le beau chien endormi, que l'odeur du sang ne réveille pas, et les trois hommes de fière mine qui devisent entre eux, avec la gravité des spectateurs alignés dans les fresques italiennes. La *tempera*, qui a le relief et la solidité d'une robuste peinture à l'huile, diffère assez de la couleur flamande pour évoquer, de concert avec les admirables portraits, des souvenirs d'Italie et surtout de Venise. Au commencement du XIXe siècle, le P. Villanueva a vu ce panneau dans l'église de San Cugat, avec d'autres, dont un seul a été conservé : un *Saint Georges* en armure noire, qui fait partie de la collection Muntadas, de Barcelone, et qui garde, sous les repeints, une élégance toute vénitienne. Dans son *Viaje literario*, le savant voyageur note qu'un Maître Alfonso peignit ces panneaux en 1473 pour le prix de 900 florins. La vie de ce peintre et sa patrie même restent entièrement inconnues. Son œuvre, à demi italianisée, paraît avoir exercé une influence imprécise et profonde sur l'œuvre qui a été signée, une quinzaine d'années plus tard, à Barcelone, par Vermejo. Le problème « Vermejo » se complique d'un problème « Alfonso », qui ne recule la difficulté que pour la grossir.



Phot. A. Más.

Fig. 604. — Maître Alfonso : Le Martyre de saint Cucufat.
(Musée de Barcelone.)

L'initiation italienne de Vermejo demeure inexpliquée, comme son apprentissage flamand. La critique doit se borner à partir des tableaux signés pour compléter le catalogue de l'œuvre et rechercher l'influence du peintre sur les contemporains qu'il domine. La *Sainte Face* du Musée de Vich, le seul des tableaux du même genre, cités par Sanpere y Miquel, qui ait le droit de porter le nom de Vermejo, est l'œuvre la plus forte de la peinture espagnole avant le XVIe siècle : l'énergie menaçante du Christ

et sa gravité terrible, sous la couronne d'épines et la sueur de sang, nous font communier avec la foi de l'Espagne des Rois Catholiques aussi directement que la douceur mélancolique du Christ d'Abyssinie (p. 877) avec la piété portugaise, qui n'eut que dans les pays lointains ses vêpres sanguinaires.



Phot. comm. par M. H. Cook

Fig. 605. — Le « Maître de Saint Dominique de Silos » : Sainte Engracia.
(Boston. Musée de Mrs Gardner.)

M. Herbert Cook a publié le premier, sous le nom de Vermejo, un grand tableau du Musée de Mrs Gardner, à Boston, représentant une sainte en costume de princesse, qui est *Sainte Engracia*, la patronne de Saragosse. Il est vrai que la sainte ressemble comme une sœur au beau Saint Michel ; sa couronne est celle de la Vierge d'Acqui. Mais, cette couronne est posée sur une coiffure d'une fantaisie compliquée, qui est en désaccord avec la sévérité de l'art de Vermejo ; la nimbe en relief et les dorures des orfrois sont complètement étrangers au maître de Cordoue. La Sainte Engracia de Boston reparaît sur un tableau d'autel du Musée archéologique de Madrid, provenant de Daroca, avec sa coiffure, sa couronne, sa cotte fourrée d'hermine et son manteau galonné d'or. Armée d'une épée à deux mains dont elle perce un diable, pour délivrer une petite figure nue, elle représente la *Force* parmi les sept Vertus placées dans les niches du trône d'or, où siège *Saint Dominique de Silos*, en costume pontifical. Cette ordonnance des figures allégoriques dans une architecture est particulière à l'Aragon (voir t. III, 2e partie, p. 807).

Le peintre du retable de Daroca et de la Sainte Engracia de Boston était, selon toute vraisemblance, établi à Saragosse. Est-ce Pedro de Aponte, qui suivit son maître, Ferdinand le Catholique, à la guerre de Grenade, qui peignit, en 1519, un retable pour San Pablo de Saragosse, et dont le nom resta célèbre en Aragon? Tout ce que nous savons du « Maître de Saint Dominique de Silos », par le témoignage même de ses œuvres, c'est qu'il a été le disciple le plus direct de Bartolomé Vermejo.



Phot. Bertaux.

Fig. 606. — Alejo Fernández. La Vierge à la rose. (Santa Ana de Triana, près Séville.)

Alejo Fernandez a Cordoue et a Séville. — Vermejo, qui fut le plus puissant des peintres de Cordoue avant Valdès Leal, était-il revenu à la fin du xv[e] siècle dans sa patrie? La composition même de la *Pietà* de Barcelone et son *Christ* tragique se retrouvent dans un tableau conservé dans les bâtiments des *Escuelas Pias* de Grenade, et qui porte la signature d'un *Francisco Charv...* Cette œuvre de couleur vénitienne a été peinte à Grenade et a pour fond la silhouette de l'Alhambra, avec la chaîne blanche de la *Sierra Nevada*. L'influence de Vermejo se laisse reconnaître, déjà affaiblie et adoucie, dans un polyptyque du petit Musée de Cordoue, qui représente la *Flagellation*, avec quatre figures de saints, et qui peut être catalogué comme l'une des premières œuvres d'Alejo Fernández.

Ce peintre de Cordoue, qui était probablement d'origine germanique ou flamande, et dont le frère, le sculpteur Jorge Fernández, était surnommé *Alemán*, s'est bientôt séparé de Vermejo. Par son tempérament d'artiste, il était aussi « féminin » que le peintre de la *Sainte Face* de Vich était viril. Des architectures à la vénitienne composent les fonds du tableau d'autel du Musée de Cordoue, sur lequel des donateurs prient avec saint Pierre, devant le *Christ à la colonne*, et ceux du triptyque qui appartient aujourd'hui à l'église du Pilar, à Saragosse, et qui est une œuvre exquise, dans ses petites dimensions (*Exp. Sar.*, pl. 17).

Ces tableaux, où des visages juvéniles, d'un charme mélancolique, sont rapprochés de types andalous d'une fierté presque sauvage, peuvent être rendus à Alejo Fernández, par comparaison avec ses œuvres authentiques, qui sont toutes réunies à Séville.

Le peintre de Cordoue fut appelé dans cette ville en 1508, après son frère, qui travailla à la décoration sculptée de la *Capilla Mayor* de la cathédrale. Alejo peignit de grands panneaux qui devaient être placés au revers du gigantesque retable. Trois de ces panneaux sont restés derrière le maître-autel, dans une sorte de sacristie obscure ; un quatrième, l'*Adoration des Mages*, se trouve dans la sacristie des Calices.



Phot. Bertaux

Fig. 607. — Alejo Fernández. La Vierge des *Conquistadores*. (Alcazar de Séville.)

Le charme d'Alejo Fernández, qui semble hésiter entre Bruges et Venise, est concentré, comme un parfum, dans le tableau de Santa Ana de Triana, la *Vierge à la rose*. Un thème plus large s'offrit au doux peintre, quand Séville fut devenue le centre du commerce et de l'administration d'un nouveau monde. Le retable de la chapelle de la *Casa de Contratación*, qui était le Ministère des Indes espagnoles, s'est conservé dans un recoin de l'Alcazar. C'est une œuvre certaine d'Alejo Fernández. Des navigateurs, parmi lesquels se cache peut-être le fils de Christophe Colomb, sont agenouillés sur un nuage, aux pieds de la Vierge de Miséricorde, dont le manteau s'est élargi pour abriter les caravelles sur la Mer Océane. Par sa douceur un peu molle, comme par son paysage de « marine », ce tableau de Séville ressemble à certaines œuvres de l'école de Lisbonne (p. 882, fig. 586).

Alejo Fernández a formé des disciples, dont les retables sont dispersés dans la province de Séville, à Santiago d'Ecija, à San Juan de Marchena, à Carmona. Cette petite école, encore plus qu'à demi flamande, languit jusque vers le milieu de XVIe siècle; elle s'était éteinte avant le retour des premiers peintres de Séville qui allèrent faire leur apprentissage en Italie.

II
LA RENAISSANCE

I. — L'ITALIANISME DANS LA PEINTURE ESPAGNOLE

L'ITALIEN PAOLO DA SAN LEOCADIO A VALENCE. — En 1469, un incendie qui détruisit le grand retable de la cathédrale de Valence, revêtu d'argent, comme celui de Girone, endommagea et noircit les voûtes du chœur. Le Chapitre résolut aussitôt de faire couvrir ces voûtes de peintures. Un bénéficiaire, envoyé à la recherche d'un peintre à fresque, ramena de Salamanque le seul peintre italien qu'il y eût alors en Espagne[1], Nicolas le Florentin, qui n'est autre, sans doute, que Dello di Nicola (v. t. III, 2e partie, p. 759). On sait depuis peu que le vieux Florentin mourut à Valence en 1471, sans avoir commencé la peinture du chœur. L'année suivante, le cardinal Rodrigo Borgia (qui devait être le pape Alexandre VI) vint rendre sa première visite à la cathédrale de Valence, dont il était archevêque depuis vingt-cinq ans. En même temps que lui vinrent deux peintres italiens, qu'il avait sans doute amenés : un « Lombard », Paolo da San Leocadio, originaire d'un village des environs de Reggio d'Émilie, et le Napolitain Francesco Pagano. Tous deux furent employés à peindre sur la voûte du chœur de la cathédrale une gloire d'anges, qui fut terminée en 1481. L'année suivante, le Napolitain disparaît. Si Paolo regagna, lui aussi, sa patrie, il revint à Valence avant



Phot. Bertaux

FIG. 608. — Paolo da San Leocadio. L'Adoration des Mages. (Gandia. Santa Clara.)

1. « *In regno Hispanie degentem pictorem egregium in pictura dicta vulgariter* sobre lo fresch. »

l'année 1495, qui est celle de son mariage avec Isabelle López. En 1501, il peint le grand retable de la collégiale de Gandía, pour la duchesse, veuve du fils aîné d'Alexandre VI, Giovanni, duc de Gandía, qui avait été assassiné à Rome, et, disait-on, à l'instigation de son propre frère, César Borgia. En 1507, la duchesse attacha Paolo à son service exclusif par un contrat qui fixait le peintre à Gandía. Il y peignit encore divers tableaux et deux retables, l'un pour la chapelle du château ducal, l'autre pour l'église du couvent des Clarisses, où se retira la pieuse veuve.



Phot. Bertaux.

Fig. 609. — Maître Rodrigo de Osona. Un miracle de saint Narcisse. Cathédrale de Valence.

Les œuvres authentiques laissées par l'Italien à Gandía, les panneaux du retable de la collégiale, consacrés aux *Sept Joies de la Vierge*, dont la dernière est la mort, le *Crucifiement* de la sacristie, les panneaux du retable de Santa Clara, retrouvés dans la clôture du couvent, sont d'un artiste secondaire, qui se placerait en Italie entre les deux écoles de Ferrare et de Bologne, entre Costa et Francia. La dernière œuvre que l'Italien a exécutée pour la cathédrale de Valence est une suite de douze grandes toiles, peintes en 1513 pour décorer les volets de l'église : la mollesse du dessin et la crudité des couleurs y sont encore exagérées. Les retables plus anciens, que Paolo avait peints pour Castellón de la Plana et Villareal, et que Justi a retrouvés, sont plus secs et moins doucereux.

Maitre Rodrigo de Osona et son fils. — Au temps où il travaillait pour la cathédrale de Valence et pour d'autres églises du royaume, Paolo da San Leocadio convertit à l'italianisme le peintre Rodrigo de Osona, qui était réputé dès 1464 et qui peignit un retable pour la cathédrale en 1483. La signature de Rodrigo a été lue il y a quelques années

au bas d'un *Crucifiement*, dans l'église de San Nicolas à Valence, et a permis de rendre au peintre oublié des œuvres plus importantes : les quatre panneaux d'un retable de *Saint Narcisse*, peints vers 1490 pour la cathédrale de Valence, et les neuf panneaux d'un grand retable conservé dans l'église de San Pedro, à Játiva. Des souvenirs de la technique



Phot Bertaux.

Fig. 610. — Le Fils de Maître Rodrigo. Apparition des âmes des saints Denys, Rustique et Eleuthère à saint Rieul. Cathédrale de Valence.

flamande de Jacomart (voir t. III, 2e partie, p. 775-780) restent sensibles dans le coloris assourdi qui revêt les sveltes silhouettes et les architectures à pilastres. drapées de guirlandes à l'antique. Ces tableaux ressemblent beaucoup à certaines œuvres de la peinture provençale du xve siècle.

Une *Adoration des Mages*, dont le décor d'architecture laisse voir, entre des colonnettes italiennes, un paysage à tourelles pointues, semblable à ceux de Jacomart, porte, dans la National Gallery de Londres, la signature en dialecte valencien du « fils de Maître Rodrigo » : *Lo Fill*

del Mestre Rodrigo[1]. Passavant avait vu ce tableau à Valence. Rodrigo fils est probablement le Rodrigo qui travaillait pour la cathédrale de Valence en 1510. Le retable de *Saint Denys*, dont les panneaux sont conservés dans la sacristie de la cathédrale, peut être cité comme une œuvre authentique du Fils de Maître Rodrigo. Le peintre valencien a raconté la vie, la mort et les apparitions de l'Aréopagite martyrisé à Montmartre, avec des détails empruntés à la Légende Dorée et dont quelques-uns seulement se retrouvent sur les vitraux de Saint-Denis (fig. 610). Peut-être Rodrigo fils a-t-il voyagé hors de Valence. Il a certainement collaboré, au moins une fois, avec Vermejo, dans des conditions qui restent inconnues : les volets du triptyque d'Acqui (p. 902) sont de sa main.



Phot. Bertaux

Fig. 611. — École valencienne vers 1510.
Un miracle de saint André.
Valence, Hospice *del Milagro*.

Les derniers disciples de Paolo ; son fils. — La « seconde manière » de Paolo da San Leocadio, la plus facile et la plus molle, eut d'autres imitateurs, dont les œuvres sont nombreuses à Valence, à Játiva et jusque dans la province d'Alicante, où l'un de ces inconnus a laissé un grand retable dans l'église du petit port de Villajoyosa (*M. González-Simancas, Cat. Alicante*). Le plus savant des disciples de Paolo a raconté des scènes légendaires avec autant de naïveté et plus de vivacité que le Fils de Maître Rodrigo, dans les panneaux de l'histoire de *saint André* qui sont conservés dans une salle de l'hospice *del Milagro*, à Valence[2]. Les personnages portent des costumes élégants et fantasques, dont les couleurs somptueuses sont enrichies par les ors des fonds et des brocarts. Le dernier des élèves de l'Italien fut son fils, *Peret Pau* (Perretto Paolo), qui vécut jusqu'en 1542. Lorsqu'il peignit en 1525 le retable de

1. Reprod. dans le *Burlington Mag.*, mai 1907 (art. de M. Van de Put).
2. Cf. un article de la *Revue archéologique*, 1908, I : *La Diablesse et l'Evêque : un Miracle de saint André*.

Santo Domingo, dont quatre panneaux sont conservés au Musée de Valence, il avait subi l'influence des peintres qui avaient apporté à Valence, dès le commencement du XVIe siècle, un art bien plus savant et plus grand que celui de Paolo. On peut attribuer au fils du peintre de la duchesse de Gandía un assez médiocre tableau du palais du Patriarche, à Valence, qui est une page inoubliable de l'histoire des Borgia : les personnages qui accompagnent une image traditionnelle de la Vierge du Rosaire, le jeune homme à genoux, sur lequel un sbire lève son coutelas, et le capitaine qui rend son épée, comme un vaincu, sont les portraits du duc de Gandía et de son meurtrier, César Borgia, que Gonsalve de Cordoue amena en 1504 prisonnier à Valence[1].

Les deux Ferrandos, disciples de Léonard de Vinci. — Un *Fernando Spagnuolo* est nommé à Florence vers 1505, parmi les aides que Léonard de Vinci employait au carton de la « Guerre de Pise ». En 1506, le maître abandonne son œuvre. En 1507, deux peintres espagnols, tous deux appelés Ferrando, sont à Valence. Le 1er mars, ils se chargent par contrat de peindre les deux faces des volets du grand retable qui venait d'être élevé dans la cathédrale, pour remplacer celui qui avait été brûlé. Les panneaux, qui représentent six des « Joies de la Vierge » et six « faits » de sa vie, sont encore intacts. Types, gestes, draperies appartiennent à l'Italie; le sourire qui flotte aux lèvres des femmes est celui qui hanta tous les disciples lombards ou toscans de Léonard. La Vierge, dans la scène de la Pentecôte, a le visage même de Monna Lisa.

Sur cette énorme surface de peinture à l'huile, l'azur d'outremer et la laque carminée de Florence, que les peintres ont prodigués, conformément à leurs engagements, donnent au coloris une intensité uniforme. Les différences de « manière » sont très difficiles à saisir, d'un panneau à l'autre : elles n'ont pu être précisées que par comparaison avec des œuvres authentiques, retrouvées hors de Valence, et qui ont été peintes par l'un ou par l'autre des « Ferrandos », lorsqu'ils se furent séparés, après avoir travaillé ensemble à Valence jusqu'en 1513.

Pour se distinguer entre eux, les deux peintres avaient pris le nom des villages où ils étaient nés, dans la région de la Manche que devait illustrer Don Quichotte. Ferrando Yañez de l'Almedina se rendit à Cuenca pour peindre les trois retables de la chapelle funéraire des Albornoz, dont l'un porte la date de 1526. Son collaborateur, Ferrando de Llanos, était allé s'établir à Murcie. Il y acheva, en 1516, un retable du *Mariage de la Vierge*, qui s'est conservé dans une chapelle de la cathédrale. En 1520, il était occupé à peindre le revers des volets d'un grand

1. É. Bertaux, *Etudes d'Histoire et d'Art*, 1910, pl. 15 et 16.

retable, qui devait rivaliser avec celui de Valence. Ce travail fut continué, à partir de 1521, par Andrès de Llanos, sans doute un fils de Ferrando, qui peint encore un retable pour la cathédrale en 1545. Ferrando s'était tourné vers de nouvelles entreprises. On ne peut attribuer qu'à lui les huit panneaux du retable de Caravaca, daté de 1521, qui mettent en scène une légende locale, avec force personnages enturbannés (*M. González-Simancas, Cat. Murcie*). C'est lui qui a peint la *Naissance de saint Jean-Baptiste*, dans l'église de Monserrate, à Orihuela (*Id., Cat. Alicante*). Une



Phot. Grollo

Fig. 612. — Ferrando de Llanos. Le Repos dans la Fuite en Égypte. Cathédrale de Valence.

Vierge avec l'Enfant, qui appartient à un notable d'Almoradí (*même Cat.*), est une réplique partielle de l'un des panneaux du retable de Valence, le *Repos dans la Fuite en Égypte*; ce groupe lui-même répétait (en contre-partie) la silhouette d'une *Vierge avec l'Enfant*, de Léonard, dont plusieurs variantes ont passé dans des collections de Londres et de Paris[1].

La connaissance des œuvres personnelles des deux Ferrandos est aujourd'hui suffisante pour qu'on puisse faire à chacun d'eux sa part dans le grand retable de Valence et sa place dans l'histoire de la peinture. L'un des deux reste fort au-dessous de l'autre. Ferrando de Llanos a imité Léonard avec une exactitude servile; il a connu de près Fra

1. Lord Battersea (tableau vendu en 1909; Reinach, *Répert. de peint.*, III, p. 421, n° 2). Lord Wellington, baron de Schlichting, etc.

Bartolommeo, dont il a retenu surtout et exagéré jusqu'au ridicule des proportions qui donnent aux corps des jambes trop courtes. Il imite lourdement les attitudes d'extase du Pérugin. Llanos est déjà un « éclectique » d'école. A l'Espagne, il ne prend que les turbans moresques.

Ferrando de l'Almedina a étalé plus somptueusement cet orientalisme, qui fait penser à Venise, plutôt qu'à Florence et à Léonard. A la fois moins rude et plus fort que son compagnon, il donne au *Christ*



Phot Grollo

Fig. 613. — Ferrando Yañez de l'Almedina : La Nativité. Cathédrale de Valence.

ressuscité, sur la prédelle d'un des retables de Cuenca et sur un tableau du Musée de Valence, un corps de paysan robuste. Les bergers de la *Nativité*, sous leur livrée trop brillante, sont de vrais hommes du peuple. D'autres bergers suivent saint Joachim et échangent des rires avec les *muchachas* de sainte Anne. Ces morceaux de réalisme populaire et parfois « picaresque », semblent annoncer Ribalta, qui viendra un demi-siècle plus tard. Ferrando Yañez pouvait donner des leçons d'« énergie ». Ces leçons ne profitèrent qu'à un seul peintre, Vicente Juan Macip. Son œuvre capitale était le retable de la cathédrale de Ségorbe, dont les panneaux noircis sont dispersés dans les coins les plus sombres de l'église et de la sacristie.

Vicente Juan Macip mourut avant 1550. Il laissait un fils, qui portait le même nom que lui (comme le fils de Maître Rodrigo) et que les contemporains appellent déjà Juan de Juanes. C'est par ce nom que s'ouvrait encore, il y a peu d'années, l'histoire de l'école valencienne. Juanes finit par être l'interprète de la dévotion espagnole, à l'époque où le duc Francisco de Borgia, petit-fils du frère de César et arrière-petit-fils d'un pape, devint un jésuite et un saint. Le peintre avait-il commencé, comme on l'a souvent dit, par révéler la Renaissance à sa patrie, en revenant d'un voyage d'Italie ? Ce voyage est une légende et le rôle qui a été attribué à Juanes appartient aux deux Ferrandos.

Juan de Juanes, qui mourut en 1579, n'a pu être l'élève direct de ces



Phot. Bertaux

Fig. 614. — Juan de Juanes : La Vierge avec sainte Dorothée et sainte Agnès. (Musée de Valence.)

peintres. Il descend par son père de Ferrando Yañez comme d'un aïeul. Mais il n'a retenu que ce que l'œuvre de ce maître pouvait offrir de plus superficiel et de plus conforme au fade éclectisme de Ferrando de Llanos. Les premières œuvres de Juanes — le groupe de *Sainte Anne avec la Vierge et l'Enfant*; le paysage léonardesque du Musée de Valence, dans lequel la *Vierge* est assise, avec les *saints Innocents* et les *saintes martyres Dorothée* et *Agnès*, accompagnées de leurs amoureux, *saint Théophile* et le *vénérable Agnésius* (fig. 614) — pourraient être attribuées à l'un des Ferrandos. Ce que Juan de Juanes a connu de l'Italie, il l'a trouvé à Valence.

L'italianisme dans la peinture catalane et aragonaise. — Tandis qu'un Italien et des Espagnols révélaient à Valence les grâces des peintres de l'Émilie et le mystère même de Léonard, des Valenciens et des Catalans s'étaient rendus en Italie. Les deux Musées de Valence et de Naples possèdent des tableaux de même famille, que le manque de documents interdit encore de rattacher à une école napolitaine ou valencienne.

Un Jacobo de Valence alla à Venise et signa de 1489 à 1509 des tableaux qui sont d'un médiocre disciple de Giovanni Bellini. La signature de *Joanes Hispanus*, inscrite sur une œuvre toute vicentine, la *Pietà* de la collection du marquis d'Adda, à Milan[1], est peut-être celle d'un Valencien, fort antérieur à Juan de Juanes. Ces Espagnols sont restés en Italie, comme le « *Spagna* », dont la province natale est inconnue et qui s'enrôla parmi les élèves du Pérugin. Le peintre Manuel Ferrando, qui avait dû se rencontrer en Toscane avec les autres Ferrandos, alla peindre dans l'île de Majorque un tableau qui commémorait la fondation de la Chartreuse de Valldemosa et qui a été recueilli au Musée de la Lonja de Palma. C'est une œuvre ombrienne, dont les groupes et les architectures sont ordonnés avec science. Il paraît certain que ce Manuel Ferrando est le peintre espagnol que Vasari mentionne, sans donner son nom, et qui fut le collaborateur de Domenico Pecori à Arezzo, en 1505.



Phot. Bertaux.

Fig. 615. — Le « Maître de Sijena » : L'Annonciation.
(Musée de Huesca.)

Ce peintre n'a laissé aucune œuvre en Catalogne. Dans cette région, où une école florissante et féconde était ouverte depuis longtemps aux influences italiennes, les formes de la Renaissance, architectures et armures à l'antique, sont introduites au commencement du XVIe siècle dans les panneaux ajoutés au retable de Sarriá (voir t. III, 2e partie, p. 802).

Le seul peintre dont l'œuvre permette de suivre les étapes du nouvel italianisme à travers la peinture catalane, est un Navarrais, Joan Gascó, qui s'établit à Vich et y travailla de 1503 à 1529. Ce peintre fécond et médiocre, dont les panneaux sont nombreux dans le musée de Vich, le Pedro Nuñez, qui peint en 1527 le retable de Capella, l'auteur anonyme des panneaux, plus brillants et plus vivants, de l'histoire de *Saint*

1. *Archivio Storico dell' Arte*, VI, 1893, p. 183, pl. 4 (art. de Frizzoni).

Éloi (Musée de Barcelone), ne remplacent pas les Vergós, avec lesquels s'est éteinte, en vérité, l'école catalane. On ne sait rien sur ce « Jean, de Barcelone », que Francisco de Hollanda a cité parmi les Aigles, « pour le coloris ».

Dans l'école aragonaise, qui s'était séparée vers la fin du xve siècle de l'école catalane, et au milieu de laquelle est apparu mystérieusement un maître, élève de Vermejo (p. 904), la première apparition de la Renaissance est, elle aussi, mystérieuse. Les panneaux qui ont composé le grand retable du monastère de Sijena, peint entre 1510 et 1520, et dont dix se trouvent aujourd'hui répartis entre le monastère, le Musée de Huesca et la collection Muntadas, de Barcelone, sont des œuvres somptueuses et fières, compliquées de personnages inattendus, comme les *Vertus* qui font cortège à la Vierge de l'*Annonciation*, surchargées d'accessoires, où les détails d'un réalisme familier voisinent avec des architectures triomphales (*Exp. Sar.*, pl. 13-15). Le maître de Sijena a l'air d'un disciple étranger et un peu barbare de Mantegna, qui aurait aperçu de loin Léonard de Vinci dans l'Italie du Nord (fig. 615).

Il n'y a que des constrastes entre ce peintre et Jerónimo Cosida, le premier peintre de Saragosse qui pratiqua, à partir de 1525 environ et pendant un demi-siècle, l'italianisme facile et coulant, à la manière des disciples valenciens de Paolo da San Leocadio. Il est employé aux besognes les plus diverses : grandes peintures, comme les volets du retable de Veruela, miniatures à l'huile, comme le triptyque de la sacristie de la *Seo*, dessins pour des architectures, des orfèvreries, des broderies, commandés par le magnifique archevêque D. Hernando de Aragon, dont Cosida fut le factotum. Cet improvisateur ne pouvait communiquer à ses disciples une vie qu'il n'avait pas ; après lui l'école aragonaise reste à l'écart des écoles espagnoles, jusqu'au temps de Goya.

Les commencements de l'italianisme dans la peinture castillane. — Le premier tableau castillan dans lequel s'ajoute à la richesse de la peinture flamande une recherche d'élégance italienne, qui commence à affadir les visages et le coloris même, est un portrait des Rois Catholiques et de leur famille. Ce tableau historique, aujourd'hui au Musée du Prado, se trouvait autrefois dans l'oratoire du palais attenant au couvent dominicain d'Avila. Saint Thomas d'Aquin, dont le couvent portait le nom, et saint Dominique présentent à la Vierge Isabelle et Ferdinand, accompagnés, l'une du prince Juan, l'autre de l'infante Juana. L'inquisiteur Torquemada montre derrière le roi sa tête léonine ; le personnage placé derrière la reine et qui porte l'habit de saint Pierre Martyr, avec ses blessures, est aussi un portrait, celui de Pierre Martyr d'Anghera, le jeune humaniste italien dont la Reine Catholique avait fait, en 1492, le précepteur

du prince Juan et le professeur d'une école palatine de jeunes nobles. La présence de l'infant et de son maître permet de placer le tableau vers l'année 1495. Le peintre de ce tableau est encore l'auteur de deux volets d'un petit retable perdu, qui représentent les deux *saints Jean*, protecteurs de la Reine Catholique (Prado, n° 2194 *a* et *b*). On peut lui rendre un tableau d'autel de la cathédrale de Burgo de Osma, *la Vierge remettant la chasuble miraculeuse à saint Ildephonse.* Il semble enfin que sa grâce maniérée se laisse deviner, au milieu d'un flot de banderoles pareilles à celles du tableau royal d'Avila, sous les repeints qui ont couvert les 35 panneaux du retable donné par les Rois Catholiques à l'église de Robledo de Chavela, un village isolé à deux lieues de l'Escorial.



Phot. Anderson.

Fig. 616. — Les Rois Catholiques, avec Fray Tomás de Torquemada et Pierre Martyr d'Anghera.
(Madrid. Musée du Prado.)

Ce retable a été attribué par une tradition sans fondement à un Antonio del Rincón, originaire de Guadalajara et peintre de Ferdinand le Catholique, qui aurait donné à l'artiste, si l'on en croit Butrón, qui écrit en 1626, le très noble habit de Saint-Jacques. Céan Bermúdez mettait sous le nom de ce peintre le retable de San Juan de los Reyes, à Tolède, qui a été détruit pendant la guerre de l'Indépendance. Un petit tableau d'autel, conservé dans une autre église de San Juan de los Reyes, celle de Grenade, et sur lequel on voit les Rois Catholiques à genoux devant la *Pietà*, et accompagnés des deux saints Jean, a passé également pour une œuvre de Rincón ; par sa composition, comme par l'emploi de l'or, ce tableau se rattache à la première école de Cordoue (p. 900). Quant au tableau royal d'Avila, son attribution à Antonio del Rincón est très douteuse : l'existence même du peintre l'est aussi. Le seul peintre du nom de Rincón qui soit mentionné dans un document est Hernando Rincón de Figueroa, « *vecino* » de Guadalajara, qui fut nommé par le roi

Ferdinand, après la mort d'Isabelle, inspecteur des peintres et ouvrages de peinture en Castille.

Pedro Berruguete. — Le premier peintre dont la personnalité s'accuse nettement, au milieu de l'école castillane, après celle de Fernando Gallego, est Pedro González Berruguete, de Paredes de Nava. Ses premières œuvres, qui étaient des peintures murales, exécutées dans le *Sagrario* et le cloître de la cathédrale de Tolède, entre 1483 et 1495, ont entièrement disparu. Il quitta Tolède pour Avila, où il peignit des retables jusqu'à sa mort, en 1504. La vie lui manqua pour terminer les panneaux du grand retable de la cathédrale, qu'il avait commencé en 1499. Il a peint la grave assemblée réunie sur la haute prédelle : les quatre *Évangélistes* et les quatre *Docteurs de l'Église*; dans le corps même du retable, le *Christ au Jardin des Oliviers* et la *Flagellation*. La couleur à l'huile a la solidité flamande, enrichie par les ors espagnols des fonds et des brocarts à grands ramages; la préparation rouge que recouvre la feuille de métal précieux donne à l'or un reflet cuivré; le modelé a la vigueur d'un bas-relief aux ombres couleur de bronze. Une influence italienne assez confuse intervient pour donner aux draperies, aux attitudes et aux types, une élégance, une solennité et une énergie qui étaient inconnues de Gallego. Cette influence est plus distincte dans les silhouettes et les gestes des personnages qui jouent des scènes plus animées dans d'autres œuvres peintes par Berruguete à Avila.



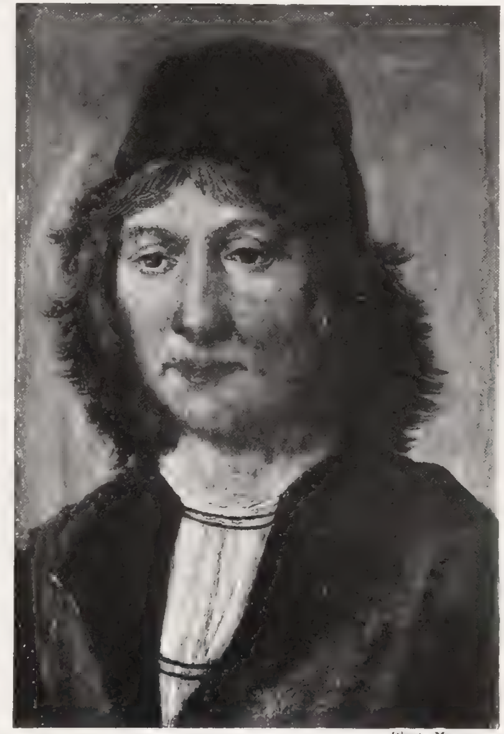
Phot. Anderson.

Fig. 617. — Pedro Berruguete : Saint Dominique présidant un *auto de fé*.
(Madrid, Musée du Prado.)

L'une de ces œuvres est le grand retable de l'église de San Tomás,

placé, avec l'autel qu'il surmonte, en haut d'une tribune qui correspond, dans le sanctuaire, à la tribune du chœur des religieux, disposée à l'entrée de l'église. Deux des Évangélistes et deux des Pères du retable de la cathédrale accompagnent l'image solennelle de *saint Thomas d'Aquin*, placé sur un trône, entre quatre scènes de sa vie. Les groupes de laïcs qui assistent à trois de ces scènes achèvent de rappeler les peintures italiennes du *Quattrocento*.

Ce retable a été dédié par le prieur Fray Tomás de Torquemada au théologien dont il portait le nom. L'inquisiteur avait fait peindre encore par Berruguete deux retables, tous deux de même ordonnance, et consacrés, l'un à saint Dominique, l'autre à saint Pierre Martyr. Les dix panneaux de ces retables, enlevés du couvent de San Tomás en 1834, sont exposés au Musée du Prado. Devant ces scènes de l'histoire dominicaine, il faut se souvenir du couvent de San Marco et des douces peintures de Fra Angelico. Seuls quelques comparses indifférents ont une allure italienne. Les moines du peintre castillan et les saints du bienheureux de Fiesole ont la même foi, mais non la même douceur, pleine de résignation et d'amour.



Phot. Moreno.

Fig. 618. — Pedro Berruguete : Portrait présumé du peintre.
(Madrid. Collection Lázaro.)

L'énergie farouche de Fray Tomás de Torquemada semble vivre dans l'inquisiteur Pierre, dont les hérétiques vont faire un martyr ; elle s'exalte à l'heure où le dominicain, seul avec le crucifix posé sur une nappe d'autel bordée d'un *tiráz* moresque, interroge le Christ face à face et reçoit la leçon du grand supplicié[1] (pl. XI). Le peintre, qui a fixé sur ce panneau une des plus fortes images du catholicisme espagnol, a représenté sur le retable de saint Dominique un *auto de fé*, d'après nature (fig. 617). Il reste, en dépit de ce qu'il a connu de l'Italie, un portraitiste unique de son pays et de son temps. Peut-être a-t-il laissé son portrait, peint par lui-même, sur un petit panneau très usé et fort remarquable de la collection Lázaro, de Madrid (fig. 618).

1. *Ego, Domine, in te innocens quid ego patior? — Et ego, Petre, quid feci?*

Juan de Borgoña. — Pedro Berruguete ne nous est connu que par ses dernières œuvres, celles d'Avila. A Tolède, il travailla à la décoration du cloître de la cathédrale en même temps qu'un peintre étranger, qui s'italianisa plus que lui. Les documents donnent à ce peintre le nom de *Juan de Borgoña* : la Bourgogne, c'était, pour l'Espagne des Rois Catholiques, une province de France ou la Flandre, que la Maison de Habsbourg avait héritée des ducs de Bourgogne.

Ce Bourguignon devint le peintre du cardinal Ximénez; vers 1500, il est occupé à décorer, avec Alonso Sanchez et Luis de Medina, le *paraninfo* de l'Université fondée par le cardinal à Alcalá de Henares; il commence en 1508 et achève en trois ans les peintures dont le cardinal voulait revêtir la nouvelle salle capitulaire bâtie par lui au chevet de la cathédrale de Tolède. C'est l'ensemble le plus solennel de peintures murales que l'Espagne ait possédé, avant l'arrivée des Italiens, peintres de « grotesques » et d'apothéoses, qui eurent pour s'exercer des palais entiers et un Escorial. Au-dessus du lambris formé par les stalles du Chapitre, sévères et nues, soixante-douze prélats, portant la mitre et tenant la croix primatiale (fig. 619), forment l'assemblée des archevêques de Tolède, depuis saint Eugène et les martyrs jusqu'aux contemporains de Juan de Borgoña, qui sont des portraits : la face épaisse et le regard mauvais de D. Pedro de Mendoza, le visage ascétique et le profil aquilin de Fray Francisco Ximénez de Cisneros.

Cette généalogie en peinture, qui donne à la salle du Chapitre de Tolède la noblesse de la salle des « Lignages », dans le palais de Guadalajara (p. 824), se développe à la manière d'une prédelle, au-dessous de grandes scènes dont les décors de paysages et d'architectures sont séparés par des colonnes corinthiennes, supports de la frise bleu et or qui monte jusqu'au plafond magnifique. L'histoire de la Vierge occupe les murs latéraux : quatre scènes sur le mur du midi, qui est percé d'une large fenêtre, cinq sur le mur du nord; les deux dernières scènes sont l'*Assomption* et la *Descensión*, la « Descente » de Notre-Dame, apportant du ciel la chasuble de saint Ildephonse (voir p. 896 et 898), qui est fêtée à Tolède avec la même solennité que l'entrée de la Vierge au ciel. La Passion est résumée en trois tableaux sur le mur de l'est; la *Pietà*, dont la croix élève ses bras au-dessus du trône archiépiscopal aux armes de Ximénez, fait face au *Jugement dernier*, qui s'étend sur la paroi à droite et à gauche de la porte, et donne la leçon suprême, au-dessus de la sentence latine : *Justitiæ cultus silentium.*

Toutes ces peintures sont des fresques. La technique de la fresque n'avait été pratiquée au xve siècle, en Espagne, que par des Italiens ou par leurs disciples. Les divers peintres qui ont revêtu de fresques les murs du vaste cloître de la cathédrale de Léon ont le dessin anguleux des



Phot. Anderson.

BERRUGUETE_SAINT PIERRE MARTYR EN PRIÈRE
Musée du Prado. Madrid

Librairie Armand Colin, Paris.

Flamands et un goût de la caricature qui n'est pas italien; cependant, ils ont appris le métier de la peinture murale avec ce Maître Nicolas, qui s'était rendu en 1452 à Salamanque pour voir le *Jugement dernier* de Nicolas le Florentin (voir ci-dessus, p. 907, et t. III, 2e partie, p. 760). Les fresques de Léon étaient mal peintes; elles ne sont plus qu'un nuage indistinct. Les peintures murales du Bourguignon de Tolède restent aussi fraîches, dans leur encadrement d'architecture italienne, que les fresques d'une chapelle florentine. L'aisance des attitudes, la



Phot. Bertaux

Fig. 619. — Juan de Borgoña : L'Assomption et la « *Descensión* ». Cathédrale de Tolède.

simplicité des draperies, la rondeur des visages et leur air de santé semblent sortir de l'atelier de Ghirlandajo. Le peintre a connu la perspective, qui était restée une science italienne, comme la fresque une technique italienne Ce Bourguignon, qui se distingue à peine d'un Bastiano Mainardi, se souvient pourtant de son pays; il fait du Temple de Jérusalem une église gothique; il place les péchés dans l'Enfer, avec les pécheurs, comme dans les Mystères provençaux; il a la bonhomie et la douceur un peu faible de Bourdichon. Rien, dans son œuvre, ne rappelle la Flandre : Juan de Borgoña est un Français. Dans la décoration peinte de la salle capitulaire de Tolède, il n'y a de castillan que la langue des écriteaux qui désignent les péchés, dans le *Jugement dernier*, et

l'architecture compliquée du trône où la Vierge s'assied pour remettre la chasuble à saint Ildephonse.

L'Espagne avait donné au Bourguignon le sujet d'une autre série de fresques qu'il peignit de 1508 à 1514 (?), dans la chapelle bâtie à la place de l'ancienne salle capitulaire de la cathédrale, pour la célébration du rite *mozarabe*, remis en honneur par le cardinal Ximénez. Ces fresques n'ont plus rien de religieux : ce sont des tableaux militaires. De même que le cardinal Pedro de Mendoza avait fait sculpter sur les stalles de sa cathédrale l'histoire de la guerre de Grenade, qui était celle de ses exploits, de même le cardinal Ximénez fit peindre dans la petite abside de sa chapelle préférée une sorte de grand triptyque mural qui racontait l'expédition dont il avait été le chef : l'embarquement de l'armée qui partait de Carthagène pour continuer la *Reconquista* au delà de la mer ; le débarquement devant Oran et la prise de la première ville de Barbarie sur laquelle flotta un étendard espagnol.

Les innombrables soldats qui peuplent la chapelle *mozarabe* ont la silhouette élancée et la souple allure des personnages qui accompagnent les saints de l'Ordre dominicain, sur les panneaux de Berruguete. La parenté du Castillan et du Bourguignon devient tout à fait manifeste à Avila, où Juan de Borgoña fut appelé après la mort de Berruguete. La grande œuvre du retable de la cathédrale avait été continuée par un peintre, « *vecino* » d'Avila, appelé Santa Cruz, qui mourut au bout de trois ans. Le 25 mars 1508, Juan de Borgoña s'engagea à peindre les cinq panneaux qui manquaient et à les livrer pour la Toussaint. Ces panneaux sont l'*Annonciation*, la *Nativité*, la *Présentation au Temple*, la *Descente aux Limbes* et la *Transfiguration*. Peints à l'huile, comme les panneaux de Berruguete, ils s'en distinguent beaucoup plus par le coloris, qui reste clair et vif, que par les draperies et les types. Santa Cruz, qui a prodigué l'or plus qu'aucun peintre castillan dans ses trois panneaux (l'*Adoration des Mages*, le *Crucifiement* et la *Résurrection*), dessine, lui aussi, avec une élégance florentine qui est encore plus remarquable dans sa grande *Annonciation* de San Pedro d'Avila que dans les panneaux de la cathédrale.

L'italianisme, qui donne un « style » nouveau à Berruguete et à Santa Cruz, comme au Borgoña, s'explique-t-il par les leçons d'un Français venu de Florence à Tolède ou par celles d'un Italien ? La perte des peintures murales que Berruguete exécuta en même temps que le Borgoña à Tolède, et peut-être avant lui, nous empêche de saisir les rapports des deux artistes. Si le peintre castillan était un « Hispano-Flamand », qui a reçu du Bourguignon la connaissance du dessin italien et de la perspective savante (voir pl. XI), comment le Bourguignon lui-même s'est-il italianisé? Était-il allé à Florence, avant les Ferrandos? A-t-il connu un Italien qui

aurait gagné Tolède, après que Dello di Nicola avait quitté Salamanque, et qui aurait rempli en Castille le rôle d'un Paolo da San Leocadio? D'où venait le Maître Antonio, qui travailla avec Berruguete en 1485 aux peintures du *Sagrario* de la cathédrale de Tolède?

Les archives de la cathédrale ont révélé le nom d'un *Andrés Florentín* qui peignit, avec un François d'Anvers (*Francisco de Amberes*) le retable de la chapelle de Saint-Martin, donné par les deux chanoines Juan López de León et Tomás González de Villanueva, dont le second mourut presque centenaire en 1529. Dans l'ombre où se cache ce retable, ses quinze panneaux semblent être d'une même main. Les panneaux fort nombreux que Francisco de Amberes a laissés à Tolède et dont les plus remarquables composent les deux retables consacrés aux deux *saints Jean*, dans l'église de San Juan de la Penitencia, ne diffèrent des grandes peintures de Juan de Borgoña que par la petitesse des proportions et la mollesse du dessin. Le Flamand est-il l'élève du Bourguignon, ou bien tous deux ont-ils eu un maître étranger, le Florentin Andrea ou quelque autre?



Phot. Bertaux

FIG. 620.— Pedro Berruguete et Juan de Borgoña : Saint Grégoire et saint Jérôme. L'Annonciation. Détail du grand retable de la cathédrale d'Avila.

Les origines du Borgoña restent obscures, comme celles de Berruguete. Nous ne connaissons de ces deux peintres que leurs œuvres et leur descendance. Berruguete avait uni l'élégance florentine et la sévérité castillane. Parmi ses imitateurs, les uns sont plus rudes que le maître et plus « primitifs », comme le Bernardo del Castro qui a signé l'un des panneaux d'un retable dominicain recueilli dans la collection Lázaro; d'autres sont plus italianisés que Berruguete, comme le peintre anonyme du retable de la chapelle de *las Cuevas*, dans la cathédrale d'Avila et du grand retable de San Tomás Cantuariense, à Toro

(*Gómez-Moreno, Cat. Avila*). Cet artiste habile a pu profiter de l'enseignement de Juan de Borgoña.

Le Bourguignon avait séjourné à Avila et sans doute à Salamanque, où le couvent des Ursulines conserve quatorze panneaux de sa main (*Gómez-Moreno*). Ses élèves directs ont peint les retables de Fuentelzanz, près d'Avila, et de Fuentelapeña non loin de Zamora (*Gómez-Moreno*). Mais c'est à Tolède, où Juan de Borgoña avait peint ses œuvres les plus illustres et où il revint finir sa vie, qu'il fonda une école. Cette école, dont Francisco de Amberes paraît avoir été le représentant le plus actif, se prolonge dans les grands panneaux de Juan Correa, dont une série se trouve au Musée du Prado. Ce praticien fécond, qui conduit l'école italianisante de Tolède jusqu'à la génération des premiers portraitistes de la noblesse tolédane, ressemble parfois de loin à Juan de Juanes.

II. — SCULPTEURS ITALIENS EN ESPAGNE

Les Florentins en Portugal et en Espagne. — Vasari, dans la *Vie* d'Andrea Sansovino, raconte que le sculpteur s'était rendu en Portugal et y avait passé sa jeunesse, dans les dernières années du roi Jean II et les premières du roi Manuel, jusqu'en 1499; lui-même a vu, dit-il, chez les héritiers de Sansovino, un livre de dessins représentant « certaines choses extravagantes et difficiles d'architecture, selon l'usance de ce pays ». Faudra-t-il faire une part à Florence dans la formation de l'art manuélin, qui est bien, de tous les arts, le moins « florentin »? Le seul marbre que l'on ait pu raisonnablement attribuer à Sansovino, hors d'Italie, est une porte, au rez-de-chaussée du palais de Cintra, dont les pilastres sont ornés de volutes et de *putti* à peine visibles, tant est délicat le travail du *schiacciato*. Les médaillons des della Robbia qui sont conservés au Musée de Lisbonne, avec un tabernacle florentin en terre émaillée, proviennent de l'église de la *Madre de Deus* (p. 858) et de la Conceição de Beja (p. 858). Ce sont des objets de commerce, comme le grand et précieux retable d'Andrea della Robbia, qui est conservé dans la cathédrale de Séville. Les premiers monuments portugais qui s'ouvrent largement à la Renaissance ne devaient recevoir leur décoration sculptée qu'une quinzaine d'années après le retour de Sansovino en Toscane, et par l'intermédiaire d'artistes qui ne venaient pas d'Italie.

D'autres sculpteurs florentins ont révélé la Renaissance à l'Espagne : ils y ont formé des disciples et laissé des œuvres qui seraient admirées, si elles étaient en Toscane. Vasari n'a cité qu'un seul de ces voyageurs, et c'est pour le marquer d'infamie; quelques-uns d'entre eux ont été

récemment tirés de l'ombre; d'autres, dont le séjour en Espagne sera signalé ici pour la première fois, ont eu place, pour leurs œuvres d'Italie, au Livre d'Or des *Vite*.

Les Florentins dans le royaume d'Aragon; de Giuliano Fiorentino a Giovanni Moreto. — L'extrême pointe de cette avant-garde italienne avait d'abord touché Valence. Les douze bas-reliefs du *trascoro* de la cathédrale furent sculptés de 1417 à 1420 par *Juliá lo Florentí*. Il toucha la somme considérable de 70 florins d'or pour chacun des groupes de deux histoires (*historias dobles*), l'une du Nouveau Testament, l'autre de l'Ancien, qui devaient être placées l'une au-dessus de l'autre : *una damunt l'altra*. Tandis que les documents donnent le nom du sculpteur, les reliefs eux-mêmes donnent celui de son maître : le Florentin a certainement fait partie de l'escouade de *garzoni* qui a travaillé à la première des deux célèbres Portes de Ghiberti. C'est Giuliano di Giovanni de Poggibonsi, dit il Facchino, — ou Giuliano di Monaldo.



Phot. Bertaux

Fig. 621. — Giuliano Fiorentino : Bas-reliefs du *trascoro* de la cathédrale de Valence[1].

Après le passage de Giuliano, on ne rencontre plus à Valence de marbriers toscans. Un orfèvre de Pise, Barnabà di Taddeo di Piero *de Pone* était établi dans la ville, lorsque le Chapitre de la cathédrale lui commanda un grand retable, revêtu d'argent, pour remplacer celui qui avait été brûlé et fondu en 1469 (voir p. 907). Le nouveau retable fut envoyé au creuset en 1812 par un général espagnol. Il en existe un dessin, qui montre les bas-reliefs et la statue de la Vierge encadrés dans une architecture à pilastres.

Un Florentin gagna au commencement du XVI[e] siècle le royaume d'Aragon, qu'il traversa jusqu'aux Pyrénées. La cathédrale romane de Jaca, la ville frontière qui garde les défilés du Somport, a été enrichie

1. Les sujets représentés sont, d'un côté, *Moïse sur le Sinaï*, avec *la Pentecôte*, de l'autre l'*Entrevue de Salomon et de la Reine de Saba* (qui figurera sur la seconde Porte de Ghiberti), avec le *Couronnement de la Vierge*.

d'une série de monuments de la Renaissance, dont le plus opulent est une chapelle dédiée à saint Michel. L'arc triomphal, à travers lequel se montre le retable, abondamment garni de statues, porte gravés sur ses pieds-droits, d'un côté le nom du donateur, un marchand de Jaca, de



Phot. Bertaux

Fig. 622. — Giovanni Moreto : Chapelle et retable de Saint Michel. Cathédrale de Jaca.

l'autre, celui du sculpteur, *Johan de Moreto Florentino*, avec la date de 1523. Ce Florentin était alors établi à Saragosse. Il a sculpté dans cette ville le retable en bois de l'église San Miguel, qui fut peint en 1534, et au sommet duquel il plaça, comme un hommage à l'Italie, l'écusson médicéen du pape Clément VII. Un autre écusson papal, qui porte le chêne des Della Rovere, surmonte, dans la cathédrale de Tarazona, un retable

en bois et en albâtre, qui doit être rendu à Giovanni Moreto. Ce retable est antérieur à l'année 1513, qui est celle de la mort de Jules II. Un document prouve que Moreto a encore travaillé aux stalles de la basilique du *Pilar*, entre 1542 et 1548. Ce Florentin a donc passé près d'un demi-siècle à Saragosse : il y devait jouer, dans une époque où la vie artistique avait repris en Aragon une intensité nouvelle, le rôle qui avait échappé à Giuliano, le disciple de Ghiberti, arrivé en Espagne un siècle trop tôt.



Phot Bertaux

Fig. 623. — Francesco et Jacopo l'Indaco : Clocher de la cathédrale de Murcie.

Francesco l'Indaco et son frère Jacopo a Murcie et a Grenade. — Deux Florentins, architectes et sculpteurs, ont travaillé vers 1520 dans le Sud de l'Espagne, où leur trace a été retrouvée par les recherches parallèles de D. M. González-Simancas (*Cat. Murcie*) et de D. M. Gómez-Moreno. C'étaient deux frères, Francesco et Jacopo, dont le second laissa un fils en Espagne, comme les architectes flamands et allemands de Tolède et de Burgos. Le fils du Florentin, Miguel de Urrea, qui avait pris sans doute le nom de sa mère, fut architecte; il rédigea une traduction de Vitruve pour laquelle sa veuve reçut un privilège en 1569, et qui fut publiée à Alcalá, en 1582. Miguel se dit lui-même « naturel de Fuentes », dans le diocèse de Tolède, où son père a dû se rendre. Il parle, dans le manuscrit du prologue de sa traduction, qui n'a pas été imprimé en entier, de « ses aïeux et grands-parents sculpteurs, de son père Maître Jacobo Florentin et de Micer Francisco l'Indaco, son oncle, excellents peintres, sculpteurs et architectes en Italie et en Espagne[1]. »

1. J. Catalina García, *Biblioteca de escritores de la Provincia de Guadalajara*, Madrid, 1899, p. 534.

Voilà retrouvés les deux « Indaco » de Vasari (les deux artistes rares comme l' « *indigo* »), qui s'appelaient, en effet, Jacopo et Francesco. L'Italie possédait très peu de leurs œuvres : était-ce, comme le suppose l'ingénieux biographe, parce que ces deux artistes, dont l'un fut l'ami et un peu le bouffon de Michel-Ange, étaient d'aimables flâneurs, ou parce qu'ils furent de grands voyageurs? Jacopo ne mourut pas à Rome en 1544, comme l'indique Vasari, mais bien à Murcie, en 1526. Francesco était de retour en Italie en 1533. Élève de Ghirlandajo, il avait laissé à Florence une réputation de bon peintre; à Rome, il décora de stucs des appartements princiers.

Les deux frères ne semblent pas avoir fait en Espagne œuvre de peintres. A Murcie, tous deux sont architectes : Francesco bâtit l'étage inférieur du campanile de la cathédrale, orné de pilastres et de reliefs. L'inscription de 1521, commémorative de la fondation, nomme le pape Léon X, à côté de l'empereur Charles. Jacopo fut, après Francesco, *Maestro mayor de la Obra*, jusqu'à sa mort, en 1526.

Les deux Florentins ont élevé dans la cathédrale de Murcie une sacristie monumentale, dont la porte, très richement ornée d'arabesques et de figures de *Vertus*, est datée de 1525. L'un d'eux doit être le sculpteur du groupe en marbre, très pur et un peu rond, qui est conservé dans la chapelle baptismale et que l'on appelle la *Virgen del Soccorso*.

A Grenade, Francesco et Jacopo font métier de sculpteurs : le premier exécute, en 1520, avec la collaboration d'un Milanais, maître Martino, la magnifique fontaine baptismale aux armes de l'archevêque Antón de Rojas, qui se trouve dans le *Baptisterio* de la cathédrale; le second travaille dans la Chapelle Royale, où il décore la porte de la sacristie. Dans cette chapelle même, les deux « Indaco » furent occupés sans doute à achever le chef-d'œuvre d'un autre Florentin.

Les Florentins en Castille et a Séville. Domenico Fancelli et Pietro Torrigiani. — La Reine Catholique exprima dans son testament, en 1504, le désir de reposer dans la petite église qu'elle avait dédiée à saint François au milieu des bâtiments de l'Alhambra; elle ne demandait pour son corps qu'une simple dalle, s'en remettant, d'ailleurs, à la volonté de son époux. Elle ordonnait qu'un tombeau de marbre consacrât dans l'église de San Tomás, à Avila, le souvenir de son fils, l'infant D. Juan, enlevé à vingt ans. Le sculpteur de ce tombeau fut Domenico di Sandro Fancelli, de Settignano. Alors les marbriers des collines de Florence voyageaient au loin : Andrea Ferrucci, qui va en Hongrie vers 1507, pour décorer la chapelle funéraire du primat Thomas Bihacz, à Gran, Girolamo Pacchiarotti, qui suit Charles VIII en France, les « Juste », qui s'établissent dans la bonne ville de Tours, étaient de Fie-

sole. Ces marbriers ont tous travaillé à des tombeaux. Celui qui est placé au pied de l'autel de San Tomás d'Avila fait penser à Mino par l'élégance nerveuse de la décoration plutôt que par les formes des figures de Saints et de Vertus, dont la plénitude se rapproche des modèles antiques. Mais il n'existe à Florence aucun tombeau qui ait, comme celui de l'infant, la disposition d'un large lit de parade. Le marbrier de Settignano s'est souvenu certainement du tombeau de Sixte IV, chef-d'œuvre d'Antonio Pollajuolo, le sculpteur de bronze et d'argent. Avait-



Phot. Lévy

Fig. 624. — Domenico Fancelli : Tombeau de l'infant Don Juan. San Tomás d'Avila.

il lui-même travaillé à Rome, près des Pollajuolo et de Mino? On doit le croire, bien que les archives du Vatican n'aient pas conservé son nom.

Le tombeau de l'infant Don Juan fut achevé en 1512. Après la mort de Ximénez, le cardinal-roi, ses héritiers demandèrent à Domenico, en 1518, le dessin d'un mausolée. Le Florentin mourut sans avoir pu commencer ce monument. Il en avait sculpté un autre, dont celui de Ximénez devait être la reproduction. C'était le mausolée des Rois Catholiques. La Chapelle Royale de Grenade, où Ferdinand avait marqué la place du double tombeau qui devait le réunir à son épouse, ne fut achevée qu'en 1517, plus d'un an après la mort du souverain. Le tombeau des Rois, à Grenade, n'est que le développement naturel et harmonieux du tombeau de leur fils, à Avila; la couche funéraire est plus large, comme il convenait au dernier lit des époux; sur le soubassement, l'assemblée

virile des Apôtres a remplacé les Vertus, et, aux angles du monument, les Docteurs de l'Église veillent sur le repos des Rois Catholiques.

Le sculpteur qui a uni la grâce florentine à la grandeur espagnole dans un des plus nobles sanctuaires de l'Histoire n'a-t-il travaillé que pour les rois? Il existe en Espagne deux monuments célèbres qui, très différents à première vue du tombeau de l'infant D. Juan, s'en rapprochent par leurs caractères les plus profonds : le détail « florentin », la composition « romaine ». Le tombeau du cardinal Pedro de Mendoza, à Tolède, est l'œuvre d'un artiste qui a connu les tombeaux cardinalices dont les églises de Rome ont été remplies, dans la seconde moitié du XV[e] siècle, par des marbriers toscans et lombards. Le monument, percé de deux portes qui font communiquer le chœur et le déambulatoire, s'élève comme une façade, dédiée au « Christ immortel » : *immortali Xpo sacrum*, dit l'inscription du sarcophage. Cette façade elle-même, avec ses rampants à volutes, semble imitée d'une église romaine, comme Santa Maria del Popolo. A-t-elle pu être dessinée par le même artiste que le lit funéraire de l'infant? Les mêmes motifs guerriers ont été multipliés à Tolède, comme à Avila, pour le prince à qui la mort n'avait pas laissé le temps de combattre, et pour le cardinal qui avait fait la grande guerre.

Séville a conservé, dans une des chapelles les plus vénérées de sa cathédrale, le tombeau d'un autre Mendoza, l'archevêque D. Diego Hurtado, qui fut élevé en 1509 par les soins de ses deux frères. Ceux-ci ont fait placer dans le fond de la haute niche leurs portraits vus à mi-corps et sculptés en faible relief, comme ceux des neveux de l'évêque Thomas, que les Juste de Florence ont sculptés en 1507 sur le tombeau de Dol (p. 632). La composition solennelle du tombeau de Séville est romaine, de même que les motifs du tombeau de Tolède, mais le modèle est plus illustre : le tombeau de D. Diego Hurtado de Mendoza est une réduction simplifiée du mausolée du pape Paul II, dont les marbres, sculptés par Mino de Fiesole et Giovanni Dalmata, ont été enfouis dans les Grottes Vaticanes. Pour ce monument de Séville, l'attribution est indiquée par des groupes tels que la *Résurrection* et par des figures d'apôtres, qui se retrouvent sur le tombeau des Rois Catholiques; elle est confirmée par un document de la cathédrale de Séville, qui mentionne un acompte de dix ducats d'or payé en 1510 à *Micer Domingo* (c'est le nom espagnol de Domenico Fancelli) « pour les images qu'il a faites et qu'il doit faire ».

Le tombeau de D. Diego Hurtado de Mendoza avait passé jusqu'ici pour l'œuvre d'un *Miguel Florentín*, qui a été, de 1517 à 1524, l'un des serviteurs les plus laborieux du Chapitre de Séville. Mais ses travaux authentiques, tels que l'*Adoration des Mages* de la *Puerta de la Campanilla*,

se distinguent à peine des œuvres de Pedro Millán (p. 857). Le *Saint Pierre* et le *Saint Paul* qu'il a sculptés en 1519 pour la *Puerta del Perdón*, à l'entrée de la Cour des Orangers (voir ci-dessous, fig. 641), ne ressemblent en rien aux statuettes des Princes des Apôtres placées dans deux niches du tombeau de l'archevêque Mendoza : le saint Paul, avec sa longue barbe et ses manches tailladées, a l'air d'un Suisse joueur d'épée. Le Florentin laissa à Séville un fils, *Micer Antonio*, qui travailla en 1545 à l'un des « monuments » de la Semaine Sainte, bientôt remplacé par celui que dessina Hernán Ruiz.



Phot. Lévy.

Fig. 625. — Domenico Fancelli : Tombeau de l'archevêque Diego de Mendoza. Cathédrale de Séville.

Le premier des Toscans qui se sont succédé à Séville n'était pas un marbrier, à peine un modeleur. Nicoluso di Francesco de Pise venait sans doute de Florence : il apportait avec lui une technique florentine qui devait s'acclimater d'autant plus aisément dans la ville des *azulejos* que l'Italie l'avait reçue d'Espagne (t. III, 2e partie, p. 834) : celle de la terre émaillée des Della Robbia. Lui-même s'adapta à des formes d'art déjà implantées à Séville, lorsqu'il travailla pour l'église *mudéjare* de Santa Paula, bâtie en 1475. Dans cette église, les tombeaux des Montemayor avaient été plaqués d'*azulejos* à dessins géométriques et héraldiques. Nicoluso appliqua, comme les décorateurs de ces tombeaux, le principe moresque du « revêtement total », lorsqu'il couvrit en 1503 de reliefs et de carreaux émaillés le portail de l'église, sur lequel il inscrivit par deux fois son nom, près du *Tanto Monta* des Rois Catholiques. Les reliefs mêmes des médaillons polychromes, encadrés dans des guirlandes de feuillages et de fruits, sont de dessin plus flamand que toscan : celui qui représente saint Cosme et saint Damien, les patrons

des Médicis, porte la signature du sculpteur qui a modelé la terre que Nicoluso a mise en couleur : c'est Pedro Millán. Le retable célèbre de l'Oratoire des Rois Catholiques, à l'Alcazar, forme un magnifique tableau, sur un fond d'arabesques et de « grotesques », le tout composé de carreaux, comme le revêtement de Santa Paula. Nicoluso a encore placé sa signature sur cet ouvrage, avec la date de 1504; le médaillon de l'*Annonciation* et le tableau de la *Visitation*, avec son encadrement ramifié en *Arbre de Jessé*, trahissent l'intervention de Pedro Millán (voir t. III, 2e partie, p. 848, fig. 496)[1].

Quelques années après le passage de Nicoluso, l'art de la terre-cuite, non plus émaillée, mais peinte, fut représenté à Séville par un Florentin, Pietro Torrigiani, qu'un mauvais sort a poursuivi, peut-on dire, depuis sa jeunesse jusqu'à nos jours. L'Italie ne lui a pas plus pardonné que Cellini et Vasari le coup de poing dont l'apprenti trop robuste avait écrasé le nez d'un camarade d'atelier, et qui priva pour toujours le dieu Michel-Ange « d'un beau visage humain », « *privo piangendo d'un bel viso umano...* ».

Torrigiani était d'une famille noble, et qui est encore l'une des plus nobles de Florence. Rien n'arrêta la colère de Laurent de Médicis après l'acte de violence qui avait eu pour théâtre la chapelle de Masaccio au Carmine. L'apprenti, qui avait moins de vingt ans en 1492, dut quitter Florence, où il ne revint qu'une fois, en 1519, pour peu de temps. Il se fit soldat, d'abord avec César Borgia. Après dix ans de marches et de batailles, Torrigiani quitta l'Italie et alla vivre de son métier de sculpteur en Angleterre. La Chapelle Tudor de Westminster conserve les tombeaux de bronze qu'il a exécutés pour Henri VII, sa femme et sa mère. Ces œuvres sévères, qui seront étudiées dans le prochain volume, n'ont rien des formes antiques et du classicisme qui triomphait en Italie. Les statues tombales sont modelées avec le réalisme de Guido Mazzoni, qui avait travaillé quelques années auparavant pour le roi de France (p. 627). Torrigiani abandonna bientôt le service du roi d'Angleterre. Comment alla-t-il en Andalousie? C'est l'un des secrets de sa carrière aventureuse. En 1526 il était à Séville, lors des noces de Charles-Quint et d'Isabelle de Portugal, la fille de Manuel le Grand. Il fit, en terre cuite, le buste de la jeune impératrice : ce buste est mentionné par Francisco de Hollanda, qui donne une place à Torrigiani dans sa liste des « Aigles ».

Cette fois encore la fortune refusa de sourire au Florentin exilé ; Charles-Quint ne l'emmena pas à Grenade. Deux ans plus tard, ce fut la dernière malédiction : Torrigiani, accusé d'avoir brisé dans un accès de rage une Vierge de marbre que le duc d'Arcos lui payait un prix

1. On pourra corriger sur la légende de cette figure le mot : « *Faentin* », appliqué par erreur à Nicoluso, qui, dans les deux inscriptions du portail de Santa Paula, s'appelle une fois : « *Italiano* », et l'autre : « *Pisano* ».

dérisoire, fut jeté dans un cachot de l'Inquisition, où il se laissa mourir de faim.

Le couvent des Hiéronymites conservait de lui une série d'œuvres, dont deux sont maintenant au Musée de Séville : de grandes statues de terre cuite peinte, qui dépassent de haut les œuvres de Pedro Millán et de Miguel, le médiocre Florentin. La Vierge est une paysanne forte et saine; le saint Jérôme, que Goya devait admirer, est une étude de nu précise et nerveuse, pour laquelle, d'après Vasari, Torrigiani aurait pris pour modèle, à Séville, un vieux serviteur italien.



FIG. 626. — Pietro Torrigiani : La Vierge avec l'Enfant. (Musée de Séville.)

Ce réalisme à la fois savant et populaire ne trouva pas d'imitateurs dans un temps où, en Espagne, la statuaire était sacrifiée à la décoration. Torrigiani fut bientôt oublié : ce n'était pas sa dernière disgrâce. Un siècle après sa mort, il eut enfin des disciples, qui furent les plus grands sculpteurs du siècle d'or de l'art espagnol; mais les théoriciens du XVII[e] siècle ont oublié ou méconnu le Florentin, et, de nos jours, aucun historien (même Justi) n'a dit, comme il faut le dire, que Torrigiani est l'ancêtre direct de Montañes.

LES MARBRES ET LES MARBRIERS DE CARRARE ET DE GÊNES. — L'itinéraire des Florentins qui ont gagné l'Espagne au commencement du XVI[e] siècle ne nous est connu que par la vie errante de Pietro Torrigiani. La plupart d'entre eux ne sont pas venus directement de Toscane. Domenico Fancelli apportait en Castille des modèles de tombeaux romains. Giovanni Moreto faisait connaître en Aragon un art qui sacrifie la pureté des lignes à l'abondance des ornements et qui rappelle beaucoup moins Florence que la Lombardie. On pourrait faire les mêmes observa-

tions en France pour les ouvrages des Juste (p. 632). Plusieurs des Florentins qui sont allés travailler hors d'Italie avaient certainement fait un stage dans les ateliers de marbriers où des Toscans besognaient côte à côte avec les descendants des vieux *Comacini*. Ces ateliers sont connus : ils s'échelonnaient sur la *Riviera di Ponente*, depuis les montagnes de Carrare jusqu'à Gênes.

La ville de marbre était le port du marbre. Elle exportait les blocs de Carrare qui ont été taillés par Domenico Fancelli et par Michel Colombe. Ce commerce fut doublé d'une industrie d'art : comme il était plus facile de faire voyager le marbre tout travaillé que le poids mort du bloc, des colonies de sculpteurs s'employèrent à sculpter des portes, des fontaines, des tombeaux, qui furent envoyés de Gênes en Touraine et en Normandie, et jusqu'au Kremlin de Moscou et à l'île de Chios. Des sculpteurs partaient pour la pose et restaient parfois au loin. En même temps que les marbres, Gênes exportait les marbriers.



Phot Bertaux

Fig. 627. — Premier étage du château de la Calahorra.

En 1509, D. Rodrigo de Mendoza, l'aîné des enfants que le grand cardinal Pedro avait eus avant son entrée dans les ordres, passa un premier contrat avec la banque génoise de Grenade pour la décoration de son château de la Calahorra, bâti non loin de Guadix, au pied de la *Sierra Nevada*. La cour de cette forteresse est tout italienne et digne d'un grand de Castille qui fut l'un des prétendants à la main de Lucrèce Borgia. La porte monumentale ouverte sur le premier étage de la *loggia* a été sculptée sur place, ainsi que beaucoup d'autres morceaux, par des *magistri antelami* du lac de Lugano ; les colonnes, avec leurs stylobates couverts de reliesf et leurs chapiteaux, avaient été terminées à Gênes ; la margelle de la citerne était l'œuvre de Pietro et d'Antonio Maria di Aprile, membres d'une nombreuse famille de marbriers, originaire de Carona, sur le lac de Lugano, et qui avait sur le port de Gênes une *baracca* très achalandée.

Quand l'exportation des marbres d'Italie en France eut pris fin, en même temps que l'occupation française de Gênes (en 1513), les sculpteurs qui avaient travaillé pour le roi Louis XII et le cardinal d'Amboise trouvèrent en Espagne leur clientèle la plus prodigue. Les prélats et les grands qui passaient par Gênes y signèrent eux-mêmes des contrats pour leurs propres tombeaux et ceux de leurs ancêtres. L'un des Aprile de Carona, Giovan Antonio, envoya à Tolède, en 1526, le tombeau de l'évêque d'Avila, Francisco Ruiz, ami du cardinal Ximénez, qui fut placé sous le plafond *mudéjar* de l'église San Juan de la Penitencia. Ce tombeau, dont le dessin avait été donné par le prélat, a été compliqué sur place d'additions bizarres, qui semblent l'ouvrage d'un *scarpellino* lombard. Les Vertus théologales, matrones peu voilées, sont presque identiques à celles du tombeau de Louis XII (p. 633, fig. 421).



Phot. Lévy

Fig. 628. — Giovan Antonio di Aprile: Tombeau de l'évêque F^{co} Ruiz. Tolède. S. Juan de la Penitencia.

La signature d'Antonio Maria Aprile de Carona, qui avait déjà travaillé antérieurement pour le château de la Calahorra, celle de Pace Gagini, qui avait sculpté le tombeau de Raoul de Lannoy (p. 631), sont gravées sur deux tombeaux de Séville, ceux de D. Pedro Enríquez et de Doña Catalina de Ribera. Ces tombeaux, que D. Fadrique Enríquez de Ribera avait lui-même commandés pour ses parents à Gênes, furent érigés dans la Chartreuse que le Guadalquivir sépare de Séville et transférés, après la ruine de ce monastère, dans l'église de l'Université. Autour des gisants, simples et graves, c'est une orgie de bas-reliefs surchargés, de grotesques et d'emblèmes bizarres : la frise du tombeau de Doña Catalina est une exposition de termes et de vases antiques.

Séville a été remplie, pendant le XVIe siècle, d'ouvrages en marbre génois, depuis les plus savants jusqu'aux plus communs : Antonio Maria di Aprile a fourni, en 1535, des colonnes par douzaines, avec leurs chapiteaux, pour le *patio* de la *Casa de Pilatos*, le palais moresque fondé par les

Ribera, dont il avait sculpté les tombeaux, et pour le grand *patio* de l'Alcazar, restauré par Charles-Quint.

Les marbres de Naples. — Valence, qui a laissé détruire ses palais de la Renaissance, a recueilli dans son musée des colonnes et des portes en marbre de Carrare qui avaient été envoyées de Gênes. Le royaume d'Aragon avait reçu, dès le xve siècle, quelques sculptures de la Toscane, de Naples, dont le roi Alphonse le Magnanime avait fait sa capitale, ou de la Sicile aragonaise : le bas-relief donatellesque de Segorbe, le médaillon en marbre du roi Alphonse, à Poblet, copie d'une médaille de Pisanello (Musée Archéologique de Madrid), un autre médaillon, celui d'un secrétaire du roi, Juan Valero († 1480), conservé dans la collection Quint Zaforteza, près de Palma de Majorque, et que l'on peut attribuer à Francesco da Laurana.

Au temps de Charles-Quint, Giovanni de Nola, le maître napolitain qui était estimé des Florentins eux-mêmes, fut chargé de sculpter les tombeaux de deux vice-rois espagnols de Naples qui avaient voulu reposer dans leur patrie; mais il devait exécuter les marbres dans son atelier et les envoyer par mer. Tolède attend toujours le tombeau de Don Pedro de Tolède, qui a été laissé à Naples, dans l'église des Espagnols, voisine de la rue populeuse à laquelle le vice-roi a donné son nom. Le tombeau de Don Ramón de Cardona, signé par Giovanni da Nola en 1522 (*Johannes Nolanus faciebat*), fut transporté à Bellpuig, non loin de Lérida. Le monument était digne, par son ampleur et sa pompe, d'un personnage qui avait exercé, dit l'épitaphe, « une autorité presque royale », *praerogativa quasi regia*. Il est resté en Catalogne, étranger et perdu. Juan de Arfe le cite par ouï dire comme un ouvrage des anciens Romains.

III. — LES SCULPTEURS ESPAGNOLS DE LA RENAISSANCE

Les disciples andalous et castillans des Florentins. — Le marbre, dont la blancheur était la parure de la Renaissance, éblouit le pays des stucs diaprés et des sculptures polychromes. Les premiers disciples des Florentins qui avaient traversé l'Espagne sont des « marbriers », même lorsqu'ils n'ont à travailler que la pierre. Comme leurs maîtres, ils font œuvre à la fois d'architectes et de sculpteurs.

A peine Jacopo l' « Indaco » a-t-il sculpté la porte de la sacristie, dans la Chapelle Royale de Grenade (p. 928), que Juan García de Pradas, chargé de terminer la *Lonia* ou Bourse, élevée à côté de cette chapelle,

enchâsse, en 1521, dans l'une de ses arcades, une porte de marbre à l'italienne. L'année suivante, il construit, à l'angle même de la Lonja, une porte plus ambitieusement décorée de niches et de statues, pour donner accès dans la Chapelle Royale sans passer par la mosquée. Lorsqu'il continue, à partir de 1522, l'Hôpital Royal, commencé par Enrique de Egas, il semble oublier les leçons des Florentins, pour donner à l'encadrement des fenêtres toute la richesse des ouvrages de marbre lombards qui décoraient le château de la Calahorra (p. 627). A Murcie, le Florentin Francesco, qui survit à son frère Jacopo, a pour continuateur, dans l'œuvre du grand clocher isolé de la cathédrale, maître Jerónimo Quijano, qui décore le second étage d'un ordre ionique plus sévère et mieux rythmé que les pilastres florentins de l'étage inférieur (p. 927, fig. 623).

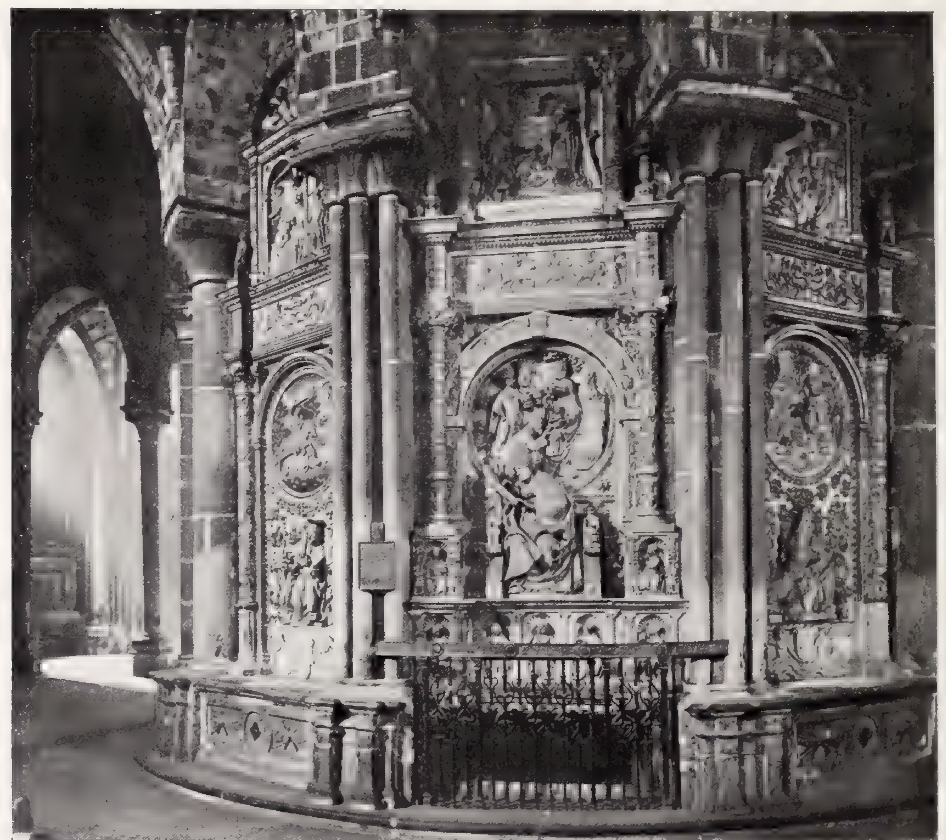


Phot. Bertaux

Fig. 629. — École de Tolède. Tombeau de l'évêque D. Fadrique de Portugal. Cathédrale de Sigüenza.

En Castille, le Florentin Domenico Fancelli et le sculpteur anonyme du tombeau du cardinal Mendoza, auxquels ont dû se joindre dès le commencement du XVIe siècle quelques Lombards voyageurs, formèrent tout un atelier de marbriers, dont les œuvres se font suite pendant une vingtaine d'années dans la cathédrale de Sigüenza. La première est la « porte de jaspe », à laquelle travaillèrent, de 1507 à 1509, Francisco Guillén de Tolède, Francisco de Baeza, Juan de Talavera et un maître Sebastián, qui doit être Almonacid (p. 837). Francisco de Baeza décora dans le style italo-antique la chapelle de Sainte-Catherine, qui appartenait aux Arce, et où se trouvait le tombeau de Martin Vasquez (p. 840). Il érigea lui-même dans cette chapelle le tombeau de D. Fernando

de Arce, évêque des Canaries († 1522), en imitant le tombeau du cardinal de Mendoza. Ses compagnons, Talavera et Almonacid, ont travaillé au grand retable qu'un évêque de Sigüenza, D. Fadrique de Portugal, fit élever de 1515 à 1518 pour les reliques de sainte Librada dans le transept nord de sa cathédrale, et à côté duquel il fit placer son propre tombeau, qui ne diffère du retable que par la statue du prélat, age-



Phot. Lévy

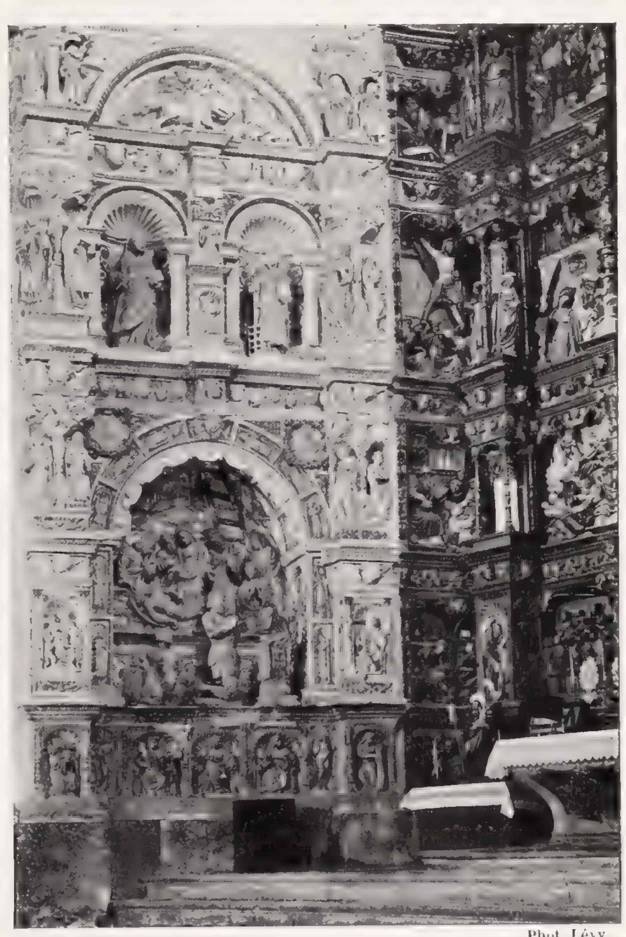
Fig. 630. — Vasco de la Zarza : Monument commémoratif de l'évêque Alfonso de Madrigal. Cathédrale d'Avila.

nouillé sous l'arcade triomphale que surmontent la *Pietà* et un Crucifix (fig. 629). Ce monument démesuré semble appeler la critique que l'un des interlocuteurs du traité dialogué des *Medidas del Romano*, publié à Tolède en 1526, fait d'un dessin de tombeau : « Il pourrait bien passer pour un retable ; il en servirait fort à propos[1]. »

Vasco de la Zarza et son atelier. — Les premiers adeptes castillans de la Renaissance composent un groupe assez nombreux, au-dessus duquel s'élève un maître. Le nom de Vasco de la Zarza était oublié

1. « Bien podría pasar por retablo, y aun sería mejor empleado. »

depuis plus de trois siècles lorsque D. M. Gómez Moreno l'exhuma des parchemins d'Avila et retrouva la personnalité du sculpteur en lisant sa signature (*Çarça*) parmi les arabesques du riche tombeau élevé à un évêque d'Avila, D. Alonso Carrillo de Albornoz († 1514), dans sa chapelle seigneuriale de la cathédrale de Tolède. Ce Vasco de la Zarza, dont les noms de baptême et de famille sont d'origine portugaise, paraît avoir fait son éducation d'artiste à Avila, avec Fancelli, et aussi avec quelque Lombard inconnu, peut-être à Tolède. Il mêle encore des tracés gothiques aux arabesques italiennes, dans le cadre gigantesque qu'il a sculpté en 1508 pour les tableaux du maître-autel d'Avila (p. 923, fig. 620); la *custodia* de marbre dont il a ciselé les médaillons en 1520 pour le même retable est tout entière un joyau de la Renaissance. Le sculpteur a passé avec une aisance magistrale de la fière simplicité du tombeau d'Iñigo Lopez Carrillo de Mendoza, tué en 1491 dans la guerre de Grenade et enseveli dans la chapelle des Albornoz, à la solennité religieuse du monument élevé entre quatre piliers romans du déambulatoire de la cathédrale d'Avila, et qui forme un *trassagrario* consacré à la sainte mémoire de l'évêque Alfonso de Madrigal (*El Tostado*) (fig. 630). Domenico Fancelli vint expertiser en 1518 cette œuvre somptueuse, que plus d'un critique moderne devait lui attribuer.



Phot Lévy.

Fig. 631. — Juan Rodriguez : Tombeau de Fernández Pacheco. Église del Parral, près Ségovie.

Vasco de la Zarza avait formé à Avila des disciples qui continuèrent la parure de marbre de la cathédrale. Juan Rodriguez termina en 1536 les grands reliefs du *trascoro*. Il s'était rendu en 1528 à Ségovie pour décorer le sanctuaire de l'église del Parral (p. 826, fig. 544). Les tombeaux des fondateurs sont des monuments à cinq étages, taillés rapide-

ment dans une pierre tendre, et qui accumulent en désordre des motifs italiens autour du noble « priant ». Le retable de bois, qui a été peint par un autre artiste d'Avila, Francisco González, élève jusqu'aux voûtes son échafaudage de groupes confus et de colonnettes trop frêles. Ces énormes retables, qui traduisaient assez gauchement dans le langage de la Renaissance lombarde l'ordonnance du retable de la cathédrale de Tolède, se multiplièrent très rapidement en Castille. Dès 1523, Diégo Guillén, qui habitait Burgos, et qui était sans doute parent d'un des sculpteurs venus de Tolède à Sigüenza, est allé sculpter à Briviesca le retable de Santa Clara. On peut lui attribuer le retable de la collégiale de San-Antolín, à Medina del Campo. Quelques années après la mort de Domenico Fancelli, la sculpture espagnole est déjà revenue au bois, aux couleurs opulentes et à l'or.

Les sculpteurs castillans revenus d'Italie. Bartolomé Ordonez. — Bartolomé Ordoñez de Burgos avait été cité par Francisco de Hollanda, dans sa liste des « Aigles », à côté des grands Italiens, de Giovanni da Nola et du « Génois qui a fait les tombeaux de la Chartreuse de Séville » (p. 955). Son nom avait été retrouvé par Ceán Bermúdez; son œuvre, qui comprend des monuments illustres, n'a été reconstitué qu'en 1891, dans une des plus admirables études de C. Justi.

Ordoñez avait pu se mettre en Castille même à l'école des Italiens; mais il alla compléter son éducation en Italie. Il était en 1517 à Naples; sans doute passa-t-il par la Toscane et par Gênes avant de regagner l'Espagne. Il vint s'établir, non pas à Burgos, mais à Barcelone, où il pouvait recevoir directement par mer le marbre de Carrare, et où il organisa une *bottega*, sur le modèle des ateliers génois, en s'adjoignant des praticiens italiens, qui l'avaient peut-être suivi. A Barcelone, Ordoñez fut chargé de sculpter les bas-reliefs et les statues du *trascoro* de la cathédrale, qui sont les premières œuvres notables de la Renaissance en Catalogne. Dans les histoires de *sainte Eulalie*, la « terribilità » d'un dessin nourri de Michel-Ange est affaiblie par le travail du marbre, trop facile et coulant. L'exécution de cette commande était menée de front avec celle d'ouvrages destinés à la Castille, comme les tombeaux de la famille Fonseca. La mort de Domenico Fancelli fit retomber le poids de nouvelles entreprises sur le sculpteur de Burgos, comme sur le successeur légitime du Florentin. La famille du cardinal Ximénez s'adressa à Ordoñez, dès 1518, pour réaliser en marbre le projet du tombeau du cardinal, dessiné par le Florentin. En 1519, quand Charles-Quint séjourna à Barcelone et qu'il présida le Chapitre de la Toison d'Or dans le « *coro* » de la cathédrale, il put admirer les premiers bas-reliefs du *trascoro*. Ordoñez fut alors chargé de sculpter le tombeau des

parents du roi qui allait devenir empereur, le bel archiduc Philippe, qui était mort à vingt-huit ans, et la reine folle qui devait atteindre misérablement la vieillesse dans le palais *mudéjar* de Tordesillas.

Barcelone était encore trop loin des marbres et des praticiens d'Italie pour que le sculpteur castillan pût y mener à bien tant de travaux accumulés. Il transporta sa *bottega* à Carrare, où il s'entoura d'une escouade de marbriers. Mais à peine avait-il distribué l'ouvrage entre ses collaborateurs, qu'il fut arrêté par la mort. Son testament, daté du



Phot. Laurent-Lacoste.

Fig. 632. — Bartolomé Ordoñez : Tombeau du Cardinal Ximénez de Cisneros. Église « magistrale » d'Alcalá de Henáres.

5 décembre 1520, est le document qui a permis de retracer l'histoire de ses voyages et de ses œuvres.

Les monuments funéraires qui avaient été commencés par Ordoñez furent terminés par les *intagliatori* de Carrare, que continuaient de surveiller des commissaires de Charles-Quint (*assistentes operi Cæsareæ Majestatis*). Un seul des tombeaux commandés au Castillan par les Fonseca manque à l'appel dans l'assemblée des gisants de marbre qui habitent la petite église voisine de l'énorme château de Coca. Le mausolée du cardinal Ximénez est à Alcalá de Henárès : il a été transféré de la chapelle de l'Université, fondée par le cardinal, dans l'église « magistrale », également bâtie par lui. L'ordonnance, qui répète celle du tombeau des Rois Catholiques, doit être conforme au projet de Fancelli ; la superbe grille

de bronze a été certainement dessinée par Ordoñez ; le marbre, où les statuettes de ronde bosse elles-mêmes ont des raccourcis et des nuances de bas-relief, a été sculpté presque en entier par le Castillan. Cependant on sait, par une lettre du *Carteggio* de Gaye, que les maquettes des quatre Pères de l'Église ont été données par le Napolitain Girolamo di Santa Croce, et que deux de ces figurines, au moins, ont été sculptées par un apprenti toscan, qui était Rafaele da Montelupo.

Le tombeau des parents de Charles-Quint a pris place, dans la Chapelle Royale de Grenade, à côté de celui des aïeux de l'empereur, Ferdinand et Isabelle. Le sarcophage sur lequel repose, à côté de son époux, la reine Juana, à qui Ordoñez a prêté le masque d'une déesse romaine, s'élève plus haut que le lit funéraire des Rois Catholiques. Les souvenirs de l'art délicat de Fancelli se perdent dans la multiplication des détails et la boursouflure des formes; les arabesques de la décoration s'épanouissent en silhouettes monstrueuses. Le souffle de Michel-Ange, qui avait passé sur les bas-reliefs de la cathédrale de Barcelone, est absent du marbre pompeux de Grenade.

Le premier disciple espagnol de Michel-Ange, Alonso Berruguete. — Plusieurs années avant le premier voyage d'Ordoñez en Italie, un autre Castillan, Alonso Berruguete, le fils du peintre Pedro (p. 918), était allé faire son apprentissage à Florence. C'est lui sans doute, ce jeune Espagnol qui venait en Italie pour apprendre à peindre, et à qui Michel-Ange donna, en 1508, une lettre de recommandation pour voir le carton de la *Guerre de Pise* dans le Palais Vieux.

Alonso se trouvait encore dans sa bourgade natale de Paredes de Nava, lors de la mort de son père, en janvier 1504. Lorsqu'il arriva à Florence, il s'attacha à Michel-Ange et le suivit à Rome. Bramante compta le Castillan parmi les sculpteurs auxquels il fit faire des copies du Laocoon, découvert en 1506. Le souvenir de ce groupe de martyrs antiques resta toujours mêlé pour Berruguete à celui des Titans de Michel-Ange.

L'année du retour de Berruguete en Espagne (1520) est celle de la mort de Bartolomé Ordoñez. Le voyageur, qui n'avait fait que traverser Barcelone, fut retenu à Saragosse par le vice-chancelier d'Aragon, D. Antonio Agustín, et décora de sa main toute la chapelle fondée par ce dignitaire dans l'église de Santa Engracia. Les tombeaux et le retable, tout ce que décrivit Jusepe Martínez au xvii[e] siècle, a été pulvérisé par l'explosion d'une poudrière en 1808, à la fin du premier des deux sièges fameux.

Le disciple de Michel-Ange s'établit à la *Corte* de Valladolid, où Charles-Quint lui donna une sinécure à l' « Audience et Chancellerie »

criminelle. Il se maria dans cette ville, avant 1526. Sa première œuvre en Castille avait été une œuvre de peintre, un triptyque à volets, qui est perdu. Le grand retable de San Benito, à Valladolid, exécuté de 1527 à 1533, et dont beaucoup de pièces ont été recueillies au musée établi dans le Collège de Santa Cruz, comprenait six panneaux peints (« *historias de pincel* »), dont quatre grisailles à fond d'or. Ce sont des travaux d'école, savants et froids; toute la gloire d'Alonso Berruguete est dans son œuvre de sculpteur.

Il a sculpté des tombeaux de marbre, dont il a pris les types, non point en Italie, mais dans les premiers monuments de la Renaissance espagnole. Le tombeau de D. Juan de Rojas, marquis de Pozas, qui fut élevé avant 1557 dans l'église des Dominicains de Palencia, San Pablo, fait place au groupe des priants sous une grande arcade. Berruguete agrandit ce thème espagnol (fig. 629 et 631), en élevant contre le mur de l'église un arc de triomphe, dont l'ordre ionique, de proportions colossales, est chargé d'ornements. Le tombeau du cardinal Juan de Tavera, à Tolède (fig. 633), qui fut la dernière œuvre de Berruguete, imitait le lit funéraire et le gisant (*cama e bulto*) du mausolée du cardinal Ximénez (fig. 632). La majesté un peu lourde des statuettes de Vertus et des bas-reliefs contraste avec la maigreur terrible du cadavre, copié d'après le masque mortuaire.



Phot. Alguacil

Fig. 633. — Alonso Berruguete: Tombeau du Cardinal Juan de Tavera. Tolède. Hopital *de Afuera*.

En attristant de ce réalisme funèbre le marbre fait pour les immortels, Berruguete s'éloignait de l'Italie et de Michel-Ange. Il s'en était éloigné déjà, peu de temps après son retour, en laissant le marbre, pour tailler le bois, et en préparant des statues que devaient achever l'*encarnador* et l'*estofador*. Les reliefs du retable de San Benito, le *saint Benoît* gigantesque, les statues mêmes d'*Abraham* et de *saint Sébastien*, nues comme des antiques, sont entièrement laquées de tons à la fois sourds et luisants; les draperies, les chevelures, les barbes ont été dorées en plein, avant de recevoir la couche de couleur à l'huile qu'un travail de graveur a égratigné ensuite pour faire reparaître l'or en traits fins et serrés

comme la trame d'un brocart. Les statues elles-mêmes, de proportions plus allongées que les figures des bas-reliefs, atteignent « dix têtes », d'après l'observation de Juan de Arfe; elles ont perdu la musculature des athlètes de Michel-Ange : leur maigreur nerveuse et leur regard ascétique semblent annoncer les visions d'un Greco. Dans l'architecture des retables, Berruguete abandonne les ordres classiques pour les colonnes à balustres et les médaillons à bustes lombards, dont il trouvait les modèles en Espagne. Un exemple complet de cette ordonnance est donné par le grand retable de l'église de Santiago, à Cáceres, dont Berruguete avait signé le contrat en 1557 et qu'il ne put entièrement achever.

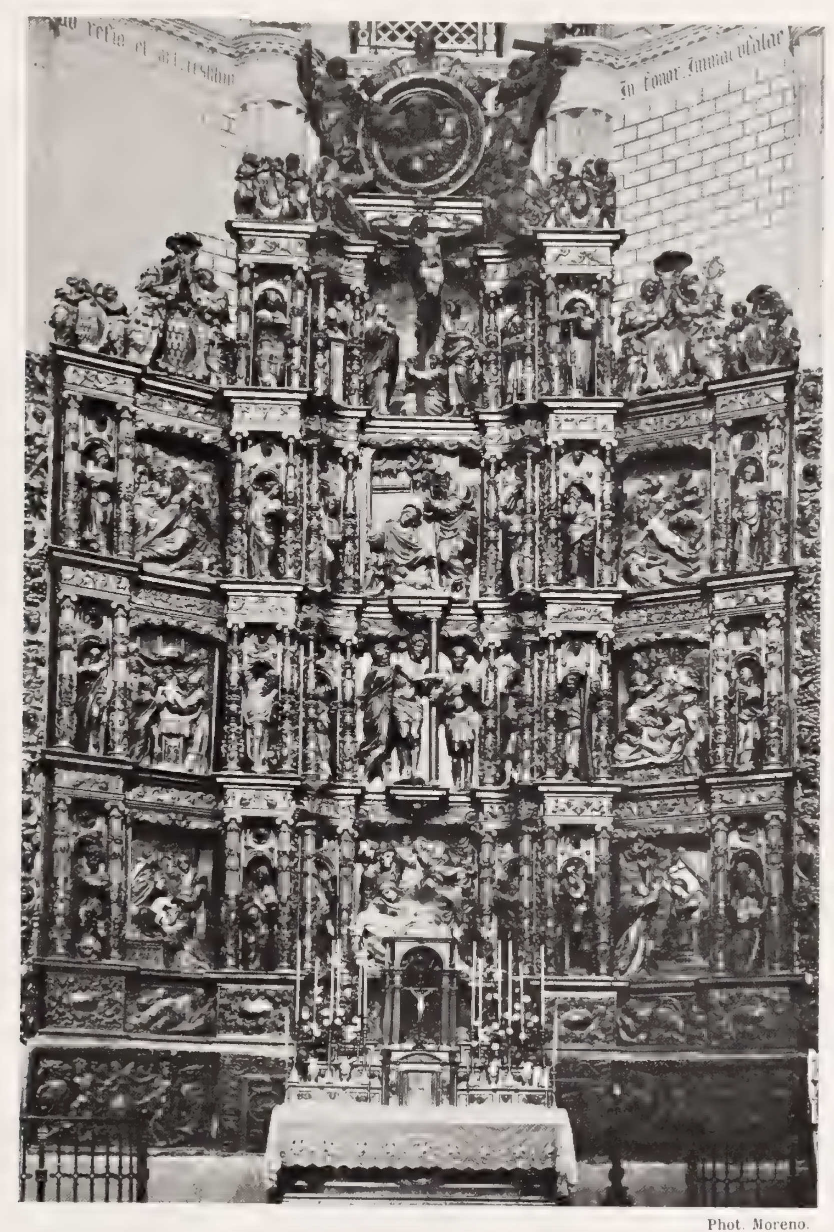


Phot. Alguacil.
Fig. 634. — Alonso Berruguete. Ève. Détail des stalles de la cathédrale de Tolède.

L'œuvre la plus considérable de Berruguete fut la décoration de la *silleria* de Tolède, qu'il partagea (comme on le verra plus loin), avec un maître bourguignon. La mort de ce sculpteur laissa au Castillan la plus grande partie du travail et le groupe d'albâtre qui fut placé au-dessus du siège archiépiscopal. Les personnages de ce groupe esquissent dans les airs des gestes frénétiques. Les patriarches et les saints assemblés sur les stalles se tordent comme des rameaux noueux, tandis que les troncs d'arbres auxquels ils s'appuient prennent des inflexions de torses et de bras monstrueux. Quelques-uns, comme l'Ève aux larges flancs, ont une force plus simple et une beauté douloureuse. A Tolède, où Berruguete mourut, en 1561, il était honoré comme le premier de son temps. A Valladolid, il s'était fait bâtir un palais noble, dont quelques colonnes existent encore. Quand Philippe II vendit, pour garnir son trésor épuisé par les guerres, des parcelles de l'immense domaine royal d'Espagne, Berruguete acheta, en 1559, la seigneurie de Ventosa de la Cuesta, dont le nom est tout un paysage de la *Tierra de Campos*. C'est là que, deux ans plus tard, il fut enterré, au milieu de ses vassaux, dans une petite église du XVIe siècle où les restes du grand sculpteur attendent encore un tombeau.

Disciples et continuateurs de Berruguete en Castille. — L'un des disciples de Berruguete fut son neveu, Inocencio, qui était déjà réputé comme peintre et sculpteur dès 1550. Ses retables, celui de Paredes de

Nava, le bourg où étaient nés son oncle, le sculpteur, et son aïeul, le peintre, et celui de l'église de San Salvador, à Simancas, commencé en 1562, ont déjà une ordonnance d'architecture plus simple et plus clas-



Phot. Moreno.

Fig. 635. — Francisco Giralte : Retable de la *Capilla del Obispo*. Madrid. Église San Andrès.

sique que les retables d'Alonso Berruguete. Gaspar de Tordesillas, un autre disciple du grand Berruguete, avait prodigué sur le retable de San Antón de Valladolid (1546) des ornements dont Bosarte fait le dénombrement épique : « cartouches, oiseaux, mascarons, satyres, têtes de mort, festons, coquilles, feuillages, bustes, enfants, candélabres, vases, dau-

phins, chevaux marins et têtes ailées ». On ne peut guère juger de sa fécondité par la statue colossale de *Saint Antoine*, seul reste du retable, qui est conservée au Musée de Valladolid, avec le Saint Benoît de Berruguete.

Francisco Giralte, un sculpteur de Palencia, qui avait travaillé avec Alonso Berruguete aux stalles de Tolède, passa une partie de sa vie à Madrid, où Charles-Quint avait commencé de se faire bâtir, en 1537, un Alcazar à l'italienne. Le sculpteur présida, vers 1545, à la décoration de la *Capilla del Obispo*, une grande chapelle fondée à côté de San Andrès par D. Francisco de Vargas, et achevée par son fils, l'évêque D. Gutierre de Vargas y Carvajal. L'opulent tombeau du prélat, avec son groupe de dignitaires agenouillés sous une arcade couverte de statues et d'ornements, le retable de bois polychrome à quatre étages, flanqué lui-même de deux tombeaux, forment sous les voûtes à nervures étoilées un ensemble unique dans la capitale moderne et trop peu connu (fig. 635). Les figures et les groupes michelangesques se perdent dans cette confusion magnifique, comme dans un dédale : « *gran laberinto* », disait un contemporain, à propos d'un projet de retable présenté par Giralte.

Les sculpteurs aragonais de la Renaissance. Damián Forment et Tudelilla. — L'histoire de la Renaissance en Aragon tient presque tout entière dans la vie et l'œuvre du grand sculpteur Damián Forment, où le passage du gothique le plus touffu à l'italianisme le plus savant peut être suivi étape par étape.

Originaire de Valence, Forment y sculpta des poupes de galères à l'effigie des deux saints Vincent : le diacre, qui était le patron des marins, et saint Vincent Ferrier, le prédicateur dominicain. La duchesse veuve de Gandía lui commanda en 1501 la boiserie du grand retable dont les panneaux furent peints par l'Italien Paolo de San Leocadio (v. p. 908). Le portail de la Collégiale de Gandía, qui porte les écussons unis des Borgia et des Enríquez, a été certainement sculpté par Forment. Les robustes apôtres de pierre et les archanges adolescents, qui accompagnent Dieu le Père, sont largement et lourdement drapés, comme la grande statue de la Vierge placée au milieu du retable; il est clair que le Valencien a fait sa première éducation avec les sculpteurs flamands et bourguignons de la *Lonja* de Valence (v. t. III, 2e partie, p. 817). Mais les pilastres élancés qui supportent l'arcade ménagée pour la statue de la Vierge ont été directement imités, comme l'ordonnance tout entière du retable de Gandía, du grand retable revêtu d'argent qui venait d'être achevé pour la cathédrale de Valence par l'orfèvre Barnabá de Pise (v. p. 925).

Damián Forment quitta Valence en 1509, pour n'y plus revenir. Il se

transporta à Saragosse, pour s'attaquer à une œuvre monumentale. La ville de la Vierge avait deux cathédrales, sous un seul archevêque. Le



Phot Preciado

Fig. 636. — Damián Forment : Retable du maître-autel de la cathédrale de Huesca.

chapitre de l'église del Pilar commanda à Forment un grand retable d'albâtre, qui devait rivaliser avec celui de la *Seo*. Le maître valencien imita l'ordonnance de la prédelle sculptée par Johan de Vallfogona et du gigantesque triptyque élevé au-dessus de cette prédelle par un sculpteur

allemand (t. III, 2e partie, p. 822). La broussaille de rameaux entrelacés et de feuillages épineux qui couvre le pare-poussière de bois doré est encore plus inextricable que l'encadrement du retable de la *Seo*. Les hauts-reliefs sont tous consacrés à la Vierge, que saint Jacques avait vue apparaître sur le « Pilier ». Au milieu du retable de la *Seo*, une ouverture était ménagée pour recevoir le Saint-Sacrement : les lampes qui brûlaient dans cet étroit sanctuaire brillaient perpétuellement au-dessus de la scène de l'*Adoration des Mages*, comme l'étoile de Bethléem. Forment donna à la petite fenêtre qu'il perça au milieu de son retable un sens plus auguste, en l'ouvrant au-dessus de l'*Assomption* et au-dessous du Saint-Esprit et de Dieu le Père : le Christ, présent dans l'hostie, complète la Trinité. Dans les groupes compacts, où les visages et les corps, sous leurs draperies épaisses, ont une force massive et rustique, des sourires qui, sur les faces vieilles et glabres, deviennent des rictus, éveillent le souvenir des grands panneaux léonardesques que Forment a vu peindre pour la cathédrale de Valence (voir p. 911 et suiv.). L'italianisme, à peine distinct dans le corps du retable, où les architectures restent encore plus « gothiques » que les statues, se dégage dans les figurines et les architectures de la prédelle, et l'emporte dans le soubassement, où des colonnettes à fûts de candélabres et à chapiteaux corinthiens séparent des écussons soutenus par des *putti*. Le retable de l'église del Pilar était achevé en 1511. Celui de San Pablo, de Saragosse, qui fut commencé en 1516 et dont Damián Forment acheva le cadre seulement en 1524, est tout entier en bois peint et doré; la prédelle, composée de scènes de la *Passion* et le *Saint Paul* géant appartiennent seuls au maître lui-même. Ces ouvrages polychromes sont exceptionnels dans son œuvre.



Phot. M. de Pano.
Fig. 637. — Médaillon de Damián Forment par lui-même (d'après un moulage).

L'albâtre des collines de la basse vallée de l'Èbre, qui avait été exploité au XIVe et XVe siècle par les sculpteurs aragonais, reste la matière préférée de Damián Forment et remplaça pour lui le marbre de Carrare. En 1520, le sculpteur, déjà célèbre, signa un contrat en quatorze articles avec le Chapitre de la cathédrale de Huesca pour un retable d'albâtre qui devait être une réplique de celui de l'église del Pilar et « d'un travail aussi bon, sinon meilleur », avec d'autres scènes sacrées. Le soubassement seul (*sotobanco*) est, ici encore, et conformément au con-

trat, dessiné dans le style de la Renaissance : « *fecho del romano* ». Le sculpteur, qui restait fidèle aux modèles « gothiques » donnés par lui-même, avait été pénétré cependant de l'esprit même de la Renaissance, au temps où il achevait le retable du Pilar. Il unissait dès lors la nouvelle religion de l'Italie, le culte de la gloire, à sa dévotion pour la Vierge. Sur le soubassement du premier retable sculpté par Forment à Saragosse deux grands médaillons se font pendant : l'un est un fier portrait de l'artiste par lui-même (fig. 637); l'autre montre le profil sérieux de sa femme, associée à l'immortalité du sculpteur par une inscription touchante, rédigée dans un latin incertain : *Ecce mulier magister quia opus fecit.* Les deux portraits reparaissent à Huesca, un peu vieillis (fig. 636). Tandis que Forment travaillait dans cette ville, il perdit un de ses aides, Pere Monyós, un Valencien. La pierre qu'il lui consacra existe encore dans le cloître de la cathédrale, et l'on peut y lire l'inscription où le maître lui-même s'égale aux plus illustres anciens : *Arte statuaria Phidiæ Praxitelisque æmulus.*



Phot. M. de Oñate.

Fig. 638. — Damián Forment : Détail du retable de Santo Domingo de la Calzada.

Comment Damián Forment a-t-il connu l'Italie et la Grèce? Il s'est rencontré à Saragosse avec Giovanni Moreto, qui se trouvait en Aragon, comme on l'a vu (p. 926), avant 1513. Ce Florentin, à demi Lombard, a dû compléter l'éducation italienne du sculpteur valencien, commencée par un orfèvre de Pise. Peut-être a-t-il formé à Saragosse d'autres disciples, moins célèbres. Le portail de Santa Engracia, au-dessus duquel sont agenouillés les Rois Catholiques et qui fut achevé seulement après la mort de Ferdinand, en 1519, est un arc de triomphe élevé comme pour l'entrée de la Renaissance en Aragon. Ce monument « *à lo romano* » aurait été, au dire d'un historien moderne, commencé par Gil Morlanes et achevé par son fils Diego. Le P. Sigüenza, historien de l'ordre des Hiéronymites, attribuait en 1605 le portail de Santa Engracia au « fameux sculpteur

Damián Forment ». Il se peut qu'il eût raison. L'architecture sèche et maigre de ce portail, qui a l'air de faire amende honorable pour l'exubérance gothique du retable de l'église del Pilar, se retrouve, appliquée à



Phot Bertaux

Fig. 639. — Damián Forment : Soubassement du retable de la collégiale de Barbastro.

une construction à six étages de pilastres et de colonnettes, dans le retable de l'église cistercienne de Poblet, que la révolution de 1834 a privé du plus grand nombre de ses statues. Or, le contrat, passé pour l'exécution de ce retable le 2 avril 1527 et que D. L. Tramoyeres vient de publier, a été signé par l'abbé Pedro Quexas et par Damián Forment *del*

regne de Valencia, résidant à Saragosse. En 1531, un millier de ducats d'or (sur 4060) restaient dus à l'artiste.

Forment n'avait pas achevé la série paradoxale de ses transformations. Après un séjour à Barcelone, où sa trace n'a pas été retrouvée, il fut appelé en 1536 à Santo Domingo de la Calzada, où il mourut avant la fin de l'année 1541. Il laissait dans la collégiale un grand retable en bois peint et doré, dont les cinq étages s'élèvent au-dessus d'un étroit soubassement d'albâtre. La main du grand sculpteur se reconnaît dans plusieurs groupes, imités des retables de Saragosse et de Huesca; mais la *traza* du retable de Santo Domingo est castillane. L'architecture de ce retable serait identique à celle des retables de Medina del Campo et de Briviesca ou du retable de San Vicente de la Sonsierra, un village tout voisin de Santo Domingo, si l'artiste n'avait fait place à un détail « aragonais » : la petite ouverture préparée pour l'exposition du Saint-Sacrement. L'art italo-antique triomphe, depuis les nobles statues d'Adam et d'Ève qui sont debout sur le couronnement du retable, géantes et nues, jusqu'au soubassement d'albâtre, sur lequel se précipite une bacchanale de nymphes, de tritons et d'amours.



Phot. Preciado

Fig. 640. — Tudelilla : Autel de la Trinité. Cathédrale de Jaca.

Ces dieux inférieurs continuent leurs jeux, à côté d'athlètes qui prennent des poses, sur une œuvre que Forment a laissée inachevée, un soubassement monumental pour un retable d'albâtre, qui était destiné à la collégiale de Barbastro, rivale de la cathédrale de Huesca, et qui fut placé dans cette église après 1560. Ici l'architecture et toute la décoration sont aussi robustes et grasses qu'elles étaient maigres et plates à Poblet. Quel maître est venu disputer à l'enseignement de Giovanni Moreto le sculpteur facile et mobile? C'est, on n'en peut douter, Alonso Berruguete, qui avait laissé dans l'église même de Santa Engracia les œuvres célèbres

que Saragosse a perdues. En face du Valencien, toujours prêt à mettre au service d'un modèle ou d'un idéal nouveau son activité infatigable et sa prodigieuse habileté, le Castillan apparaît encore plus grand et plus impérieux qu'à Valladolid et à Tolède.

Les disciples aragonais de Forment ont subi, comme leur maître, l'ascendant de Berruguete. Juan de Liceire, qui acheva le soubassement du retable de Barbastro, a sculpté, vers 1550, avec Me Bernardo Monero, la décoration surchargée et boursouflée de la chapelle de Saint-Bernard, fondée par l'archevêque Hernando d'Aragon dans la *Seo* de Saragosse, pour recevoir son tombeau et celui de sa mère. En face de D^a Ana de Aguirre, couchée dans son manteau de *Commendadora de Santiago*, les colonnes qui s'élèvent à côté du plus grand des trois retables sont couvertes de figurines représentant des personnages illustres de la famille de cette noble dame, quatre évêques et quatre rois, dont l'un est Charles-Quint. A deux pas de cette chapelle, Tudelilla a commencé en 1538, avant la mort de Forment, la magnifique enceinte du *trascoro*, où les martyrs et les saints évêques de Saragosse ont pour voisins les dieux du paganisme et les héros de la Renaissance. Berruguete n'a pas eu en Castille de disciple plus vigoureux que ce sculpteur, originaire de Tarragone, qui, lorsqu'il a sculpté, en 1538, l'autel de la Trinité pour la cathédrale de Jaca, au pied des Pyrénées, a donné au Père Éternel quelque chose de la formidable grandeur du Moïse de Michel-Ange.

IV. — L'ARCHITECTURE ET LA DÉCORATION DE LA RENAISSANCE EN ESPAGNE

L'Art « mudéjar » et la Renaissance. Le style Ximénez. — La sculpture espagnole avait adopté rapidement les modèles italo-antiques, mais pour les revêtir bientôt de couleurs et de dorures dont la richesse était à demi orientale, ou pour perdre statues et groupes dans des ordonnances de tombeaux et de retables dont la masse démesurée n'avait plus la clarté « latine ». Les formes monumentales de la Renaissance s'acclimatèrent plus difficilement que ses formes plastiques dans un pays qui possédait des systèmes d'architecture et de décoration encore pleins de vie et d'avenir.

L'art « *mudéjar* » et l'art « flamboyant », après s'être unis pour créer, sous les Rois Catholiques, un art espagnol et castillan, devaient l'un et l'autre résister longuement à l'art italien, qui devenait l'art européen. Au temps où un Bourbon occupait le trône des descendants de Charles-Quint, les *alarifes* d'Andalousie n'avaient pas cessé de pratiquer les

traditions de la charpenterie mudéjare, dont les tracés et le vocabulaire arabe avaient été recueillis au commencement du XVIe siècle dans l'ouvrage de Diego López de Arenas, *la Carpinteria de lo Blanco*, qui, publié à Séville en 1633, après l'expulsion des Morisques, fut réimprimé pour la dernière fois en 1727.

Sous les entrelacs savants des *alfarjes* (plafonds), les lambris bas des maisons de Séville ou de Tolède continuèrent à se parer, jusqu'au XVIIIe siècle, d'un brillant placage de faïence polychrome; mais, dans les dessins de ces revêtements, la géométrie moresque est remplacée, vers le milieu du XVIe siècle, par les arabesques italiennes, dont les premiers modèles avaient été donnés par Nicoluso de Pise; le souvenir même de l'Italien resta présent dans le nom des *azulejos « de pisano »*. Les stucs qui complétaient le revêtement des intérieurs *mudéjars*, entre les *azulejos* du lambris et l'*alfarje* du plafond, disparaissent avant le règne de Philippe II; mais cette décoration avait eu, au commencement du XVIe siècle, un regain de vogue, qui coïncida avec la première floraison de la Renaissance italienne en Espagne. Les *yeseros* de Séville s'essayèrent à transporter dans le stuc l'art italo-antique. Bartolomé López refait les arabesques de stuc qui couvraient l'encadrement de la *Puerta del Perdón*, en remplaçant une à une les palmettes musulmanes par de menus motifs de la Renaissance.



Phot. Lévy

FIG. 641. — *Puerta del Perdón*. Cathédrale de Séville.

Des combinaisons du même genre, plus riches encore et plus étranges, ont été multipliées au commencement du XVIe siècle dans les

deux Castilles. Le stuc continue d'être employé dans la région de Burgos, comme à Séville, pour tapisser les demeures seigneuriales. La tradition *mudéjare* et les nouveautés de la Renaissance s'allient et se pénètrent dans le palais des comtes de Montijo, à Peñaranda de Duero, de même que l'art *mudéjar* et l'art gothique s'étaient unis et confondus, peu de temps auparavant, dans les salles de la forteresse des ducs de Frias, à Medina de Pomar. Le centre de l'art *mudéjar* de la Renaissance a été Tolède, au temps où la ville, encore pleine d'artisans de souche musulmane, avait pour archevêque le cardinal Ximénez. Si l'on voulait trouver un nom pour le style qui a rapproché en Espagne l'Islam et l'Italie, comme le « style Isabelle » avait rapproché l'Islam et l'Europe du Nord, on pourrait prendre le nom même du cardinal qui fut le roi d'Espagne, après la mort de Ferdinand. Le monument le mieux conservé du « style Ximénez » est la salle capitulaire de la cathédrale de Tolède. La porte qui donne accès dans ce sanctuaire d'art a un précieux encadrement *mudéjar*, dont le stuc a été ciselé par Bernardino Bonifacio; le plafond à caissons étoilés a été dessiné par Diego López de Arenas, cet *alcalde alarife* de Séville, qui se fit le théoricien de son art; il a été exécuté par Francisco de Lara et peint par Alonso Sánchez et Luis de Medina d'arabesques aussi italiennes que la frise des peintures de Juan de Borgoña. Des artisans de Tolède sont allés, avec le peintre bourguignon, à Alcalá de Henáres, pour décorer l'Université, qui était la grande fondation du cardinal Ximénez. La chapelle et le *paraninfo*, depuis longtemps laissés à l'abandon, conservent encore leurs plafonds *mudéjars*, d'une richesse merveilleuse, et une partie des stucs auxquels ont travaillé, de 1516 à 1518, Pedro de Villaroel, Bartolomé de Aguilar et Hernando de



Phot. Bertaux.

Fig. 642. — Porte de la Chapelle de l'Annonciation. Cathédrale de Sigüenza.

Sahagun. Ici la matière seule est empruntée à l'art *mudéjar* : l'architecture des arcatures de stuc et les arabesques qui les couvrent mêlent des réminiscences gothiques aux motifs de la Renaissance. Les trois arts, le mudéjar, le gothique, l'italien, ont été intimement unis par d'autres *yeseros* de Tolède sur la porte monumentale de la chapelle de l'Annonciation, élevée, entre 1515 et 1520, dans la cathédrale de Sigüenza. Il faut un long examen pour dégager tous les éléments divers qui s'entre-croisent au milieu des fils de cette dentelle de plâtre.



Phot M. Bielva.

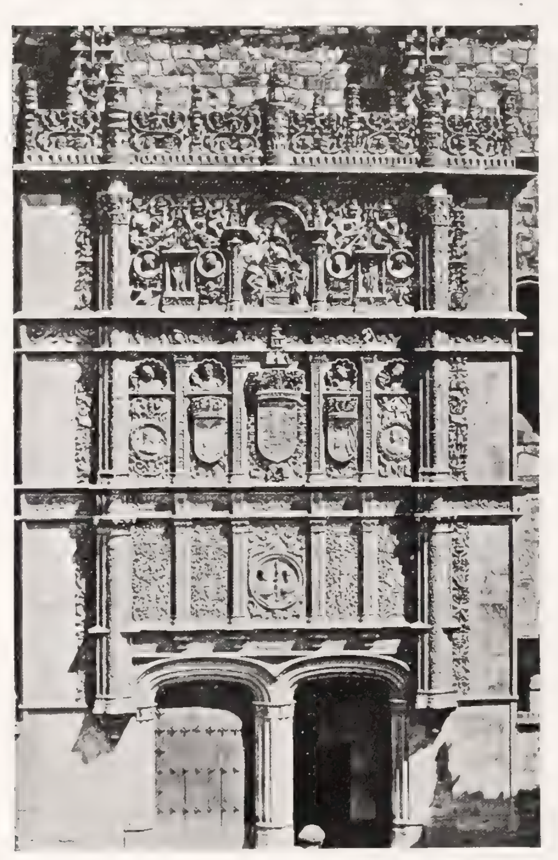
Fig. 645. — Chaire d'Amusco (province de Palencia.

Un artisan plus grossier nous a laissé lui-même comme une analyse de la synthèse qu'il a voulu réaliser en taillant les stucs d'une chaire à prêcher dans une petite église d'Amusco, près de Palencia. Il y a placé côte à côte un réseau d'entrelacs curvilignes pareils à ceux des stucs de l'Alhambra, et des rinceaux d'acanthe, des silhouettes de Vertus ou de chimères, des médaillons d'empereurs. La complication du dessin et le travail de « champlevé », qui détache les silhouettes sans relief, rappellent, dans cet ouvrage d'un Oriental touché par la Renaissance de l'antiquité classique, les interprétations orientales de motifs hellénistiques qui se sont faites avant l'invasion musulmane et dont l'exemple le plus fameux est la décoration sculptée du palais syrien de Mschatta, aujourd'hui à Berlin.

Le stuc *mudéjar* restait dans l'art espagnol de la Renaissance l'expression littérale et complète de la décoration par « revêtement total ». Le principe de cette décoration, qui avait été appliqué à des façades de pierre, dont tous les détails étaient gothiques, est maintenu dans des édifices dont tous les motifs sont italiens ou antiques. Le plus riche et le plus curieux de ces monuments est l'Université de Salamanque. La

façade, qui a été terminée par Charles-Quint et marquée de l'écusson impérial, avait été probablement commencée avant la mort de Ferdinand. Elle porte l'image du Roi et de la Reine Catholiques, savamment représentés avec le costume pontifical et l'attitude hiératique d'un couple impérial de Byzance, dans un médaillon qui a pour exergue une légende grecque (fig. 644).

L'Architecture gothique et la Renaissance. Les maîtres étrangers et leurs fils. — Le premier architecte de l'Université royale fut sans doute le maître d'œuvres Enrique de Egas : les arcs surbaissés de l'entrée appartiennent à la tradition « gothique »; les arcades singulières du *patio* reproduisent un tracé que l'art « manuélin » avait emprunté à la Castille. Enrique de Egas avait commencé en 1501 l'Hôpital Royal de Santiago. Quand il bâtit le *patio*, à côté de la chapelle, encore toute gothique par son architecture et ses sculptures, il remplaça les piliers par de sveltes pilastres à l'italienne, au-dessus desquels les moulures des arcs s'entre-croisent, comme dans l'architecture flamboyante. La porte monumentale élevée au milieu de la façade est surmontée d'une inscription qui donne la date de 1511, en perpétuant les noms des fondateurs : *Magnus Ferdinandus et grandis Helisabeth.* Cette porte, dont la richesse est faite tout entière de motifs lombards, atteste dans la ville sainte de la Galice, comme le fait la façade de l'Université dans la ville savante de la Castille, la magnificence des Rois Catholiques et la victoire de l'italianisme.



Phot. Laurent.

Fig. 644. — Façade de l'Université de Salamanque.

Peut-être le fils du Bruxellois Anequin avait-il adopté plus tôt que les sculpteurs castillans l'*Obra del romano.* Le cardinal Pedro de Mendoza, qui avait voyagé en Italie, lui avait confié les plans de ses deux plus importantes fondations : un collège, à Valladolid, et un hôpital, à Tolède, qui portent l'un et l'autre le titre cardinalice du prélat, celui de

Sainte-Croix de Jérusalem. Lorsque le « grand cardinal » mourut en 1495, le gros œuvre du collège de Santa Cruz de Valladolid était terminé; l'hôpital de Santa Cruz, à Tolède, ne fut commencé qu'en 1504, sur le legs du cardinal, et achevé en 1514.

Dans le collège de Santa Cruz, le corps de la façade, qui a un étage de plus que le reste de l'édifice, n'a dû être construit qu'au commencement du xvie siècle. La porte monumentale, dont la richesse est plus lombarde que florentine, serait tout italienne, si le champ du tympan, où le cardinal est représenté à genoux devant sainte Hélène, n'était tout couvert d'un semis de croix, qui rappelle la décoration d'un autre portail de Valladolid, celui de San Gregorio. Les contreforts de cathédrale qui coupent la façade et qui la dominent de leurs pinacles aigus, sont ornés de pilastres d'un goût et d'une simplicité classiques.



Phot. Sanoner.

Fig. 645. — Enrique de Egas : Portail de Santa Cruz, à Tolède.

Enrique de Egas se montre bien plus incorrect et plus inventif dans son œuvre la plus authentique, l'hôpital de Santa Cruz, à Tolède. La façade a l'opulence de la Chartreuse de Pavie. Mais les formes italo-antiques, que la Lombardie avait déjà altérées pour les combiner avec une architecture gothique, achèvent à Tolède de perdre leur pureté et leur rigidité : des colonnes couvertes d'arabesques s'infléchissent pour suivre la courbe d'une arcade; l'arcade même s'ouvre à son sommet, comme une « accolade », pour faire place à une statuette de Vertu. Enrique de Egas a dû avoir tout au moins la direction d'autres œuvres, où les motifs lombards se superposent aux tracés gothiques : c'est, à Valladolid même, le *patio* du collège de San Gregorio, où les arcs des remplages deviennent des festons; c'est le palais des Medina Cœli, à

Cogolludo, dont les fenêtres sont encore dessinées comme les arcades du *patio* gothico-mudéjar, dans le palais voisin de Guadalajara.

A Burgos, l'évêque Juan Rodriguez de Fonseca, aussi fastueux que le cardinal Mendoza, fit ouvrir en 1516 dans le transept de sa cathédrale une porte dont le dessin fut donné par Francisco de Cologne, maître des œuvres après la mort de son père Simon. L'architecte a fait montre de son savoir et cherché tous ses motifs dans le répertoire de la décoration lombarde ; mais sa porte est encore une sorte de retable. Les « crochets » de feuillages frisés sont remplacés par des palmettes, que Francisco a répétées sur la petite porte de la sacristie, dans la chapelle du Connétable, bâtie par Simon de Cologne : il n'a fait qu'italianiser le gothique, comme son père l'avait « orientalisé » (voir p. 828).

L'Art roman et la Renaissance. — Dans des régions d'Espagne où l'architecture flamboyante ne s'était pas acclimatée, ce furent de vieilles traditions romanes qui se prêtèrent à des compromis avec les formes romanisées par l'imitation de l'antiquité. Les statues du Christ et des Apôtres sont rangées au-dessus du portail de l'église de Zorita del Paramo, un village de la province de León, comme elles l'avaient été trois cents ans plus tôt, au-dessus des portails de Carrión et de Moarbes (t. I, p. 256). A Tarazona, en Aragon, les chapiteaux du portail monumental du transept ont pour colonnes des saints aux attitudes de canéphores, qui sont alignés comme des statues du XIIe siècle, tandis que les anges porte-écussons prennent des poses de Victoires. Le granit a imposé aux portes des palais, en Galice et à Tolède même, une sobriété de décor et une solidité de proportions qui pourraient passer pour romanes, et que l'on retrouverait dans d'autres pays du granit, comme la Bretagne. Ce sont des exceptions qui doivent être signalées dans une histoire générale de l'Art.

Les Palais de la Renaissance. — L'Espagne, où les trésors des grands, des prélats et des villes, l'or des Indes, le revenu des diocèses qui étaient des provinces, ont été dépensés dans le cours du XVIe siècle en constructions d'apparat, est restée aussi riche en palais, dont plusieurs sont des fondations pieuses et charitables, que la France en châteaux. Salamanque, avec ses églises, ses maisons nobles et ses collèges, est une ville du temps de Charles-Quint.

Un dénombrement des palais espagnols de la Renaissance est ici impossible et inutile. Ce qui importe, c'est de noter les caractères de ces édifices. Un palais tel que celui de Guadalajara (p. 824) différait beaucoup moins d'un palais italien qu'un château français, avec ses tourelles, ses toits couverts d'ardoises, ses lucarnes et ses hautes cheminées. Un *patio*

à deux étages d'arcades était un *cortile*. Mais les ressemblances sont tout extérieures. Pendant la première moitié du XVIe siècle, les architectes des palais espagnols n'empruntent à l'Italie, en dehors des colonnes et des ordres, aucun élément de construction. La *loggia* qui s'ouvre en haut de la façade du palais de Guadalajara est reproduite dans les édifices les plus solennels et jusque sur la façade de l'Université d'Alcalá, élevée de 1541 à 1553 par Rodrigo Gil de Hontañon et Pedro de la Cotera (fig. 648). Des tours trapues, dont quelques-unes sont percées d'une *loggia*, continuent de flanquer les palais et même les collèges de Salamanque et le couvent-hôpital de San Marcos, résidence de l'Ordre de Saint-Jacques à León. Ces tours s'élèvent encore aux deux extrémités du palais des Gusmanes à León, dont deux inscriptions commentent l'orgueilleuse façade : *Ornanda dignitas domo*; — *non domo dignitas tota quærenda*. Les architectes semblent se plaire à tailler une porte ou une fenêtre dans l'angle d'un édifice, comme l'ont fait quelquefois les architectes français du XVIe siècle. Une de ces fenêtres d'angle, celle du palais des Castril, bâti à Grenade en 1539, rappelle, dans son inscription, que des chrétiens ont attendu là le palais du Ciel : *Esperando la del Cielo*.


Phot. Alguacil.
FIG. 646. — Tour à *loggia* du palais des Monterey. Salamanque.

L'architecture toscane ou lombarde ne donne aux palais espagnols qu'une décoration. Les pointes de diamant, que Juan Güas avait encastrées dans la muraille du palais du duc de l'Infantado, hérissent toute la façade de la *Casa de los Picos*, à Ségovie, qui reste unique en Espagne. Les coquilles de Saint-Jacques remplacent les pointes de diamant sur la façade de l'église du couvent de San Marcos, à León, et sur la charmante *Casa de las Conchas*, à Salamanque (v. t. III, p. 81). Les motifs les plus communs sont ceux de l'abondant répertoire lombard. Après avoir revêtu les façades du château de Gaillon et les fenêtres de l'Hôpital Royal de Grenade (p. 937), ils se transportent à Séville, où une armée de sculpteurs de tous pays est occupée, à partir de 1527, à revêtir de reliefs l'extérieur et l'intérieur de la nouvelle Maison de Ville (*Casas Consisto-*

riales), sous la direction de l'architecte Diego de Riaño. Les mêmes motifs se répètent à León, sur l'interminable façade des bâtiments de San Marcos, commencés vers 1535 par Juan de Badajoz, fils d'un maître d'œuvres de la cathédrale, et dont l'un des pilastres a été signé en 1546 par Horozco. Au milieu de cette décoration opulente et banale, les médaillons de personnages historiques ou légendaires évoquent parfois pour nous les contemporains du sculpteur ou les noms les plus glorieux de la vieille Espagne. La façade de San Marcos de León est une sorte d'histoire universelle où Isabelle la Catholique a sa place, à côté de Judith et Ferdinand, près du *Cid Rui Diaz*. La porte fortifiée de Burgos qui porte le nom d'*Arco de Santa Maria* est un monument triomphal, qui a l'architecture d'un retable et sur lequel Charles-Quint apparaît debout entre le Cid et Fernán González. D'autres séries historiques ont été sculptées dans l'ancien royaume d'Aragon. Les souverains de ce royaume sont assemblés dans le *patio* du Collège de San Luis, à Tortosa. Une autre réunion de rois et d'ancêtres figurait dans le *patio* du plus riche et du plus charmant palais de Saragosse, celui des Zaporta, aujourd'hui exilé au bord de la Seine, où un antiquaire l'a transporté et remonté pierre à pierre dans une cour du quai Voltaire.



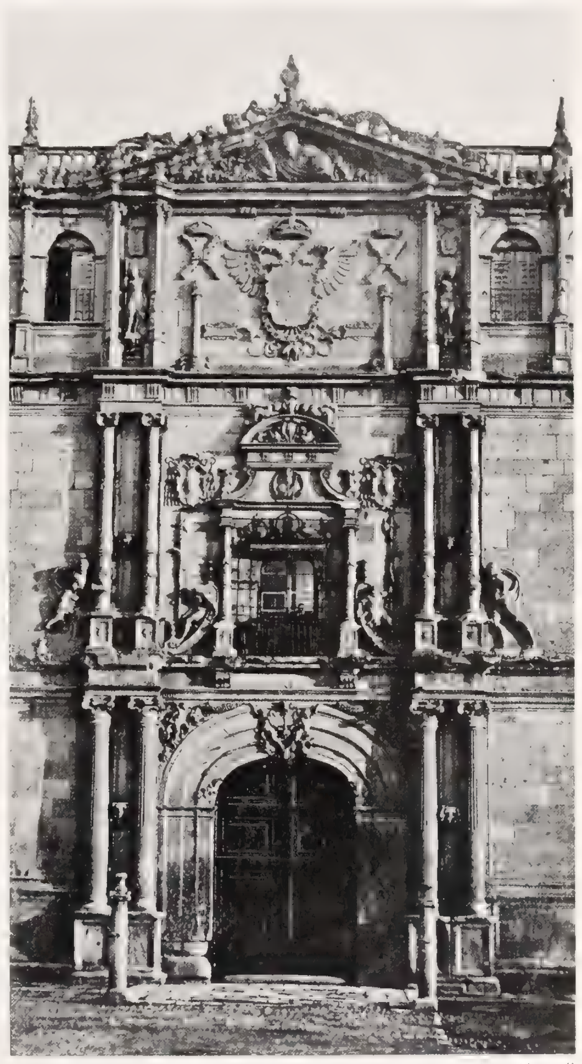
Phot. Lévy

FIG. 647. — *Casas consistoriales* de Séville.

Au temps où l'écusson royal, porté par une aigle à deux têtes, est devenu formidable et monstrueux comme l'Empire de Charles-Quint, les motifs héraldiques conservent dans l'architecture civile l'importance qu'ils avaient prise dans l'art des Rois Catholiques. De petites villes, comme Haro, dans la Rioja, ou Trujillo, dans l'Estrémadure, sont encore tout armoriées de grands écussons de pierre. Le cordon de Saint-François, qui a donné son nom à la sévère demeure des Mendoza, la *Casa del Cordón* de Burgos, entoure la façade de l'Université d'Alcalá, en souvenir du fondateur, le moine-cardinal. Des balustrades ajourées forment le couronnement ordinaire des murs, des façades et même des frontons (fig. 648). Les motifs italiens qui se répètent sur ces crêtes de pierre suivent encore des tracés flamboyants, auxquels s'appliquerait littéra-

lement le nom de *cresteria*, que Juan de Arfe, le théoricien de l'art classique, donne à l'*Obra barbara* ou *moderna*, c'est-à-dire à l'architecture gothique.

Les ordres antiques, lorsqu'ils ne disparaissent pas sous les ornements, sont étirés et déformés, à peu près comme les modèles italiens dans les statues de Berruguete. Sur la façade de l'Université d'Alcalá, l'ordre corinthien de la *loggia* est planté de biais, et ses colonnes présentent une arête vive, qui suit l'angle saillant du stylobate. Les voûtes de l'escalier et de plusieurs salles des *Casas consistoriales* de Séville sont des voûtes d'ogives, dont les quartiers mêmes sont couverts de reliefs, têtes de chérubins ou bouquets de fleurs. La voûte de la salle « capitulaire » a seule des caissons à l'antique ; mais dans chacun de ces caissons les sculpteurs ont placé l'effigie en pied d'un roi d'Espagne. L'architecte de la *Lonja* de Saragosse, qui est probablement l'un des Morlanes, a suivi le modèle des admirables *Lonjas* du xve siècle, en remplaçant les hauts piliers par un ordre colossal (fig. 649).



Phot. Alguacil

Fig. 648. — Façade de l'Université d'Alcalá de Henáres.

L'art italo-antique ne parvient à imposer sa pureté sévère qu'aux palais de Charles-Quint. L'Alcazar de Tolède, commencé en même temps que celui de Madrid, qui a disparu dans un incendie, eut pour architecte Alonso de Covarrubias, le gendre d'Enrique de Egas. Les trois façades qu'il a bâties, la double colonnade de la cour permettent de mesurer la distance que l'art espagnol avait franchie depuis la construction de l'hôpital voisin de Santa Cruz. Pourtant Juan de Mena, le sculpteur de la

porte monumentale, donnait pour garde d'honneur à l'écusson impérial les hérauts d'armes de San Juan de los Reyes; Covarrubias maintenait la *loggia* haute, en l'aveuglant à demi, et dressait lui-même aux angles



Phot Lévy.

FIG. 649. — *Lonja* de Saragosse.

du palais les tours de forteresse qui dominent Tolède. Seul, le grand escalier de l'Alcazar, construit par Francisco de Villalpando, annonce la grandeur nue et glacée de l'Escorial.

Dix ans avant de se faire bâtir des palais dans la Nouvelle-Castille, Charles-Quint avait songé à établir sa résidence à Grenade. Lorsqu'il

vint habiter l'Alhambra, en 1526, avec sa jeune épouse, l'infante de Portugal, le souverain allemand, qui resta toujours un étranger pour l'Espagne, sentit la beauté du bois sacré, mais non celle du palais musulman, qu'avait admiré Ferdinand le Catholique. L'empereur fonda pour lui un palais colossal, auquel il affecta d'abord l'impôt que payèrent les *Moriscos* de Grenade, pour conserver le droit de porter le turban. L'architecte fut Pedro Machuca, le premier Espagnol qui eût été chercher l'enseignement de Bramante. Machuca le reçut peut-être de Raphaël : il était de retour à Grenade avant 1524. Pendant vingt-quatre ans il



Phot Lévy.

Fig. 650. — Pedro et Luis Machuca : Cour circulaire du Palais de Charles-Quint, à Grenade.

dirigea les travaux du palais impérial, qui furent continués après sa mort, en 1550, par son fils Luis. Le monument était digne de César ; la majesté romaine de ses portes et de ses arcades resta pure de toute intrusion de l'art gothique ou moresque. Un Génois, plus savant et plus sobre que les marbriers qui avaient travaillé pour Séville, sculpta de 1538 à 1548 les bas-reliefs de la porte la plus ancienne, dont les élégantes allégories font penser au Louvre de Lescot et de Jean Goujon. La cour a deux ordres superposés, l'un toscan, l'autre ionique, dont chacun supporte une architrave : c'est un thème d'architecture qui se retrouve dans les palais de Milan et dont les premiers modèles devaient remonter à Bramante. Luis Machuca, qui suivait le dessin de son père, a donné à cette cour et à sa colonnade un plan circulaire, disposé pour des carrousels et des jeux. Cet amphithéâtre, enclos dans un palais, est en Espagne l'ancêtre des *Plazas de toros*. Il ne vit jamais de fêtes. Les tra-

vaux, commencés avec l'argent des Morisques, furent interrompus par leur soulèvement, en 1568, et abandonnés complètement en 1633. Le palais sans toit a été sauvé par le climat de Grenade, comme les frêles merveilles de bois et de plâtre que domine sa masse de pierre et de marbre. Il reste sur le rocher de l'Alhambra la plus noble ruine de la Renaissance.

Le dernier siècle des cathédrales. Diego de Siloé. — L'architecture religieuse de l'Espagne a opposé à l'invasion de l'italianisme une véritable « renaissance » du Moyen Age. La construction de grandes églises épiscopales, qui avait occupé la Catalogne au xive siècle, et qui avait été entreprise en Aragon au xve, se poursuit en Castille au commencement du règne de Charles-Quint et vers le milieu de ce règne dans l'ancien royaume de Grenade. Le xvie siècle est, pour l'Espagne, le dernier siècle des cathédrales.

En Aragon, les grands édifices religieux qui ont été bâtis ou agrandis au xvie siècle ne sont que des reproductions littérales de modèles plus ou moins anciens. Le cardinal Hernando de Aragon, lorsqu'il ajouta deux travées à la cathédrale de Saragosse, sur toute la largeur des cinq nerfs, n'admit les ornements de la Renaissance que dans sa chapelle de famille (p. 952). La cathédrale de Huesca avait été construite, de 1497 à 1515, par le Navarrais Juan de Olozaga : dès qu'elle sortit de terre, elle fut prise pour modèle par l'architecte de la collégiale de Barbastro, achevée en 1533. Les *cimborios* qui s'élevèrent sur les deux cathédrales de Teruel et de Tarazona ne firent que répéter les dispositions du *cimborio* bâti sur la *Seo* de Saragosse par Enrique de Egas et l'entrecroisement de ses nervures musulmanes (p. 829).

En Castille les constructeurs des nouvelles cathédrales reviennent à des traditions antérieures aux Rois Catholiques, et dont quelques-unes remontaient au grand siècle des cathédrales — le xiiie. La cathédrale d'Astorga avait été commencée en 1471 par la construction d'un chevet imité de la cathédrale de León. Les réunions d'architectes provoquées, à partir de 1512, par le Chapitre de Salamanque pour la fondation d'une cathédrale neuve, à côté de l'indestructible cathédrale romane, furent aussi solennelles que celles qui avaient eu lieu à Girone en 1416, avant l'audacieuse modification du plan de la cathédrale; aucune nouveauté ne sortit de ces *juntas*. Juan Gil de Hontañon se contenta de transporter à Salamanque le plan et l'élévation de la cathédrale de Séville. Le déambulatoire qui termina la cathédrale de Salamanque, à la fin du xvie siècle, fut imité sans doute de la cathédrale de Ségovie, dont Juan Gil avait donné le plan pour remplacer l'église brûlée en 1522, pendant la guerre des *Comuneros*, et dont Rodrigo Gil, son fils, commença en 1563 la *Capilla*

Mayor, avec le déambulatoire, imitation simplifiée de celui de la cathédrale de Tolède. Dans toute la cathédrale de Ségovie, qui ne fut achevée qu'en 1615, piliers, portails, chapiteaux, balustrades, semblent appartenir à un édifice du xve siècle. Dans la cathédrale de Salamanque, la Renaissance s'insinue à peine pour broder ses motifs sur des balustrades et pour décorer les arcades de médaillons et de bustes, peints selon le goût castillan.

Un évêque de Plasencia avait commencé en 1498 de faire démolir sa vieille cathédrale pour la remplacer par une église neuve, dont l'abside et le transept ont été seuls construits. A partir de 1515 environ le chantier de Plasencia fut le rendez-vous où se rencontrèrent et se succédèrent les architectes les plus illustres de l'Espagne : d'abord Juan de Alava, originaire de Vitoria, qui travailla à Salamanque et y bâtit l'église San Esteban, avec son élégant portail de style lombard; puis Francisco de Cologne, Covarrubias, Rodrigo Gil de Hontañon. La cathédrale à laquelle ont collaboré tous ces maîtres élève très haut ses piliers, dont le faisceau se ramifie dans les nervures, sans être arrêté dans son élan par aucun chapiteau. Toute la parure qui s'ajoute à cette géométrie puissante est empruntée à la décoration lombarde. Sur la magnifique façade du Nord, si imposante avec ses trois étages d'arcades et ses contreforts décorés de pilastres, la superposition des colonnes comporte des libertés aussi singulières que celles qui ont été admises dans l'ordonnance de la façade de l'Université d'Alcalá (fig. 648). Les premiers monuments dans lesquels l'art classique commence à modifier des détails mêmes de l'architecture religieuse, tels que les ouvertures ou la modénature, sont les églises commencées sous le règne de Charles-Quint par deux grands Ordres mili-



Phot. Bertaux.

Fig. 651. — Façade du transept Nord de la cathédrale de Plasencia.

taires : l'église San Benito d'Alcantara et l'église des chevaliers de Saint-Jacques, à Uclès.

Le grand novateur, dans l'architecture espagnole de la Renaissance, devait être Diego de Siloé, fils de maître Gil, le sculpteur de la Reine Catholique. Diego, né vers la fin du xve siècle, demeura dans sa patrie, à Burgos, jusqu'en 1524. Il fut d'abord sculpteur, mais il ne conserve rien de l'héritage paternel dans sa première œuvre, le tombeau de



Phot. Lévy

Fig. 652. — Diego de Siloé : Escalier monumental dans la cathédrale de Burgos.

l'évêque Luis de Acuña, dont les *Vertus* sont tout italiennes. Bientôt il révèle la grandeur de ses conceptions, en élevant, pour l'archevêque Juan de Fonseca l'escalier de palais qui devait monter de la nef de la cathédrale, placés en contre-bas, au portail ouvert depuis le xiiie siècle au milieu du mur du transept. Cet escalier, élevé sur trois arcades triomphales et animé de silhouettes de chimères et d'amours, est si parfaitement italien par la disposition de ses rampes et la solennité de ses lignes qu'à la date de 1523, qui est celle de son achèvement, il n'a pu, semble-t-il, être dessiné que par un artiste qui avait fait le voyage d'Italie, vers le même temps que Berruguete.

En 1524 Diego de Siloé fut appelé à Grenade pour la construction du monastère et de l'église de San Jerónimo, dont les travaux furent

retardés. Quelques mois avant l'arrivée du maître de Burgos, Enrique de Egas avait donné, après plusieurs consultations, le plan de la cathédrale qui devait s'élever à côté de la Chapelle Royale, sur l'aire de la grande mosquée. Le *Maestro Mayor* de Tolède, qui avait sacrifié au goût du « *romano* », lorsqu'il construisait un palais, un collège ou un hôpital, n'imagina pas d'autre plan, pour la cathédrale de Grenade, que celui de la cathédrale de Tolède, avec ses cinq nefs et son déambulatoire. L'édifice qui devait s'élever sur ce plan semblait destiné à conserver toutes les formes traditionnelles de l'architecture gothique, exactement comme la cathédrale dont le Chapitre de Cordoue jetait alors les fondements, au milieu d'une autre mosquée, en faisant une coupe sombre dans la forêt des colonnes alignées par les Kalifes. A Grenade, Diego de Siloé intervint. Il conserva le plan d'Enrique de Egas, mais il en transforma la partie la plus archaïque, en élevant au milieu du déambulatoire les énormes piliers d'une rotonde dont la coupole devait dominer Grenade comme un souvenir lointain de Brunelleschi et de Bramante. Lui-même pourtant épaula sa rotonde par de robustes contreforts et donna pour arêtes à sa coupole d'énormes nervures qui retombaient sur des colonnes étagées selon l'ordonnance classique. L'œuvre de la cathédrale de Grenade traîna en longueur pendant près de deux siècles; mais les architectes qui se succédèrent suivirent les dessins de Diego de Siloé, pour les voûtes, dont les nervures dessinent de grandes étoiles, et pour les piliers, qui adaptent aux proportions des supports de l'architecture gothique les fûts, les chapiteaux et les entablements de l'ordre corinthien. Cette union des deux styles peut rappeler celle qui a été réalisée, avec moins de respect des formes antiques, dans l'église Saint-Eustache, à Paris. Diego de Siloé avait donné à Grenade un modèle qui, longtemps avant



Phot. Levy.

FIG. 653. — Cathédrale de Grenade.

d'être exécuté en entier, fut copié ou imité dans d'autres cathédrales, à Malaga, à Jaen, à Almeria, à Guadix, mais sans la rotonde qui resta la création la plus originale et la plus majestueuse de l'architecture de la Renaissance en Espagne.

Les dépendances des églises. — Les victoires décisives de la Renaissance dans les grandes œuvres de l'architecture espagnole, palais ou cathédrales, n'ont été remportées que par l'intervention d'artistes qui, comme Pedro Machuca et Diego de Siloé, avaient la double autorité de la science et du génie. Les formes italiennes s'établirent plus aisément dans les dépendances qui furent ajoutées aux églises, pendant la première moitié du xvie siècle, et qui donnèrent prétexte à d'opulentes décorations.



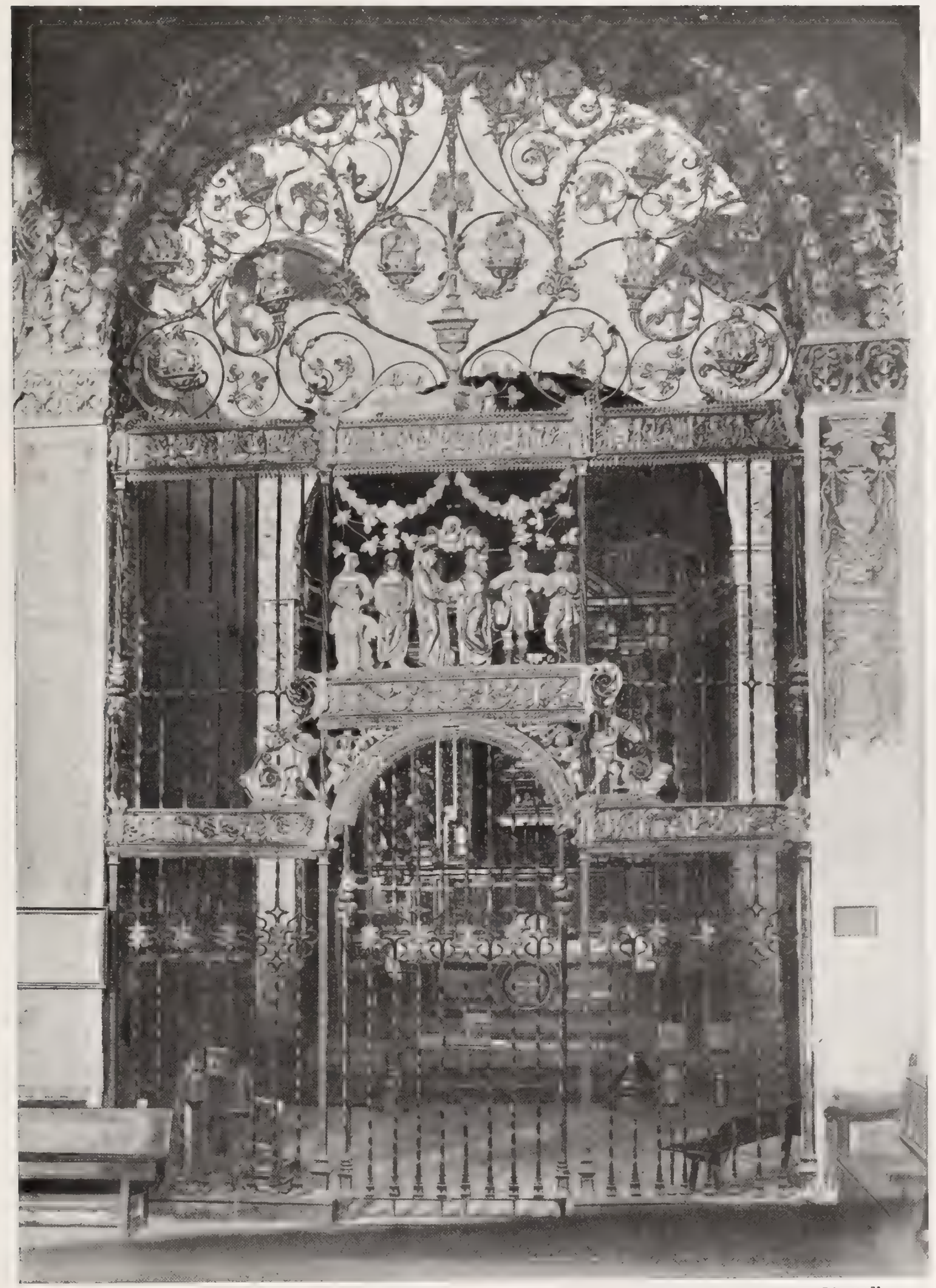
Phot. M. de Oñate

Fig. 654. — Cloître de Najera.

L'un des premiers cloîtres qui se parèrent à la mode nouvelle est celui de Najera, commencé, avec ses dais et les statues de ses piliers, d'après le modèle de San Juan de los Reyes. Les remplages des arcades, dans lesquels des arabesques italiennes se plient à des tracés flamboyants, forment des découpures aussi imprévues et aussi élégantes que les claires-voies du cloître « manuélin » de Batalha (fig. 578). Les cloîtres d'Espagne admettent bientôt dans la décoration qui regarde leurs jardins les médaillons et les bustes qui peuplaient les *patios* des palais. Juan de Badajoz donne au cloître bénédictin de San Zoilo, à Carrión de los Condes, commencé en 1537, la richesse de la façade de San Marcos de León. Les figures d'empereurs et de héros s'installent, en dépit de saint Bernard, sur les arcades et les balcons des cloîtres cisterciens de Santa Maria de Huerta et de Veruela.

La Renaissance avait pris possession, dès le commencement du xvie siècle (p. 957), des portes monumentales élevées à l'entrée des chapelles nobles. Elle pénètre bientôt dans les chapelles mêmes, pour décorer les tombeaux, les niches et les frises. La plus magnifique de ces chapelles a été bâtie par Alonso de Covarrubias, de 1531 à 1534, pour recevoir les tombeaux royaux qui encombraient l'un des bas-côtés de la

cathédrale de Tolède. La chapelle des « *Rois nouveaux* » est encore couverte d'une voûte à nervures compliquées. En 1532, Covarrubias



Phot. Gómez-Moreno.

Fig. 655. — Bartolomé de Jaen : Grille dans la cathédrale de Jaen.

donna le dessin de la sacristie monumentale attenante à la cathédrale de Siguënza. Ce *sagrario* a une voûte en berceau, dont les caissons décorés de hauts-reliefs, forment une collection de 304 « têtes d'expression ». La

même transformation s'accomplit, vers le même temps, dans les voûtes des magnifiques dépendances qui s'élèvent au flanc et au chevet de la cathédrale de Séville. Diego de Riaño, l'architecte des *Casas capitulares*, donne en 1528, pour la cathédrale, les dessins de deux grandes sacristies et d'une salle capitulaire. Les ornements de goût lombard, qui couvrent les frises et les murailles, se glissent, comme dans la Maison de Ville, entre les nervures des voûtes. Martin de Gaïnza, qui acheva ces constructions après la mort de Diego (1534), donne en 1547 le modèle de la *Chapelle Royale* qui devait être le temple des reliques de saint Ferdinand. Cette chapelle est couverte d'une coupole divisée en caissons, dont chacun loge un buste de guerrier ou de roi. Les ouvrages de Riaño et de Gaïnza ont été imités à Jaen, à Baeza, à Ubeda, dans des chapelles, des sacristies et des palais où la richesse des maîtres sévillans revêt une architecture dessinée d'après les modèles robustes de Machuca et de Siloé.

A Valladolid, l'emploi du stuc est conservé dans la décoration des chapelles par une famille de sculpteurs et d'architectes, les Corral de Villalpando; l'un d'eux, Jeronimo Corral, a signé en 1546 la décoration de la chapelle des Benavente, dans l'église de Santa Maria, à Medina de Rioseco : c'est un revêtement conçu à la manière des stucs *mudéjars* et tout animé de figures boursouflées qui s'agitent pour ressembler aux héros de Berrugete.

Les ouvrages de fer et de bois. — La richesse des ouvrages de toute matière, dont l'époque des Rois Catholiques avait commencé de meubler les églises d'Espagne, s'accroît, sous le règne de Charles-Quint, jusqu'à l'encombrement. On pourrait suivre dans le fer et le bois la transition du « gothique » à la Renaissance, de plus près encore que dans la pierre et le marbre. Les arabesques italiennes, les chimères, les amours remplacent les chardons et les monstres héraldiques sur les grilles des chapelles et des tombeaux. Les personnages et les scènes sacrées se multiplient sur les frises de fer découpées par Fray Francisco de Salamanque, qui travaillait dans la Capilla Mayor et le chœur de la cathédrale de Séville de 1518 à 1531, et par Bartolomé de Jaen, qui exécuta après 1518 la grille célèbre de la chapelle royale de Grenade. Il a laissé dans sa ville natale quelques-uns de ses ouvrages les plus délicats et les plus précieux (fig. 655).

Cristobal de Andino, orfèvre et *Maestro de trazar rexas*, signe en 1523 la grille de la chapelle du Connétable, dans la cathédrale de Burgos, dont l'armature est renforcée par des pilastres classiques. Avant 1548, Francisco de Villalpando, qui était de la famille des Corral, les *yeseros* de Valladolid, dessine la grille qui acheva la magnificence

de la *Capilla Mayor* de la cathédrale de Tolède avec la science d'un architecte qui devait traduire Serlio.

La série des grandes *sillerias* se poursuit à travers la Renaissance. En 1526, Bartolomé Fernandez de Ségovie encadre dans une architecture du style lombard le plus léger et le plus pur les stalles de l'église del Parral (Musée archéologique de Madrid), dont les reliefs sont encore à demi flamands. Maître Andrès de Najera, qui est peut-être le sculpteur des stalles toutes gothiques de Najera, était italianisé dès 1517, lorsqu'il entreprit les stalles de Santo Domingo de la Calzada. Il passe à Valladolid en 1522 et y commence en 1528 les stalles de San Benito. A Tolède, à Séville, à Murcie, dans bien d'autres cathédrales, les sacristies et les salles capitulaires sont garnies avant le milieu du xvie siècle, d'armoires couvertes de « grotesques » à l'italienne. Giralte complète la décoration de la *Capilla del Obispo* à Madrid (p. 945), en sculptant lui-même des portes solennelles, dont les bas-reliefs représentent des figures bibliques, des batailles. Les portes de l'église de l'*Hospital del Rey*, près de Burgos, et de la salle capitulaire de la cathédrale de la Cuenca sont les œuvres d'un maître inconnu, qui unit la vigueur de Berruguete à la délicatesse de la première Renaissance.



Phot. Bertaux

Fig. 656. — Porte de la salle capitulaire de la cathédrale de Cuenca.

L'orfèvrerie. Antonio de Arfe et Francisco Becerril. — Enrique de Arfe, l'architecte des merveilleuses *custodias*, se mit à l'école de l'Italie, comme Enrique de Egas, l'architecte des églises et des palais. En 1519, il exécute pour la cathédrale de León, qui possédait la première

de ses grandes monstrances, un reliquaire de San Froilán, que D. M. Gómez-Moreno a retrouvé, et dont les figurines, encore germaniques, sont placées dans des niches à pilastres florentins (*Cat. León*). Son fils, Antonio, resta le maître des *custodias*. Il donna à celles de Santiago de Galice et de Medina de Rioseco un couronnement de *tempietto*; mais il employa, dit son fils Juan de Arfe, des colonnes à balustres, de forme « monstrueuse », *por preceptos voluntarios*. Le fils du grand orfèvre allemand eut des émules en Castille. Les plus fameux ont été les Becerril, qui avaient leur atelier à Cuenca. Les *custodias* qui sont sorties de cet atelier ont péri dans la guerre de l'Indépendance; mais la cathédrale de Ciudad Real, qui est aujourd'hui l'église des Ordres militaires, a conservé le baiser de paix des chevaliers de Saint-Jacques, achevé en 1565 par Francisco Becerril (*Exp. Sar.*, pl. 103-104) et qui, avec son architecture de retable et sa croix d'émail couleur de sang, est le plus noble des joyaux espagnols de la Renaissance.

Le style plateresque. — « Fantaisies d'orfèvres, *fantasias platerescas* » : c'est le nom qui a été appliqué dès le xviie siècle par Zuñiga, l'annaliste de Séville, aux monuments espagnols qui imitaient les formes italiennes, mais toujours, comme l'écrit Juan de Arfe, « avec quelque mélange du style gothique (*obra moderna*) ». Le mot a fait fortune; les écrivains espagnols parlent de style « plateresque » aussi couramment que les Portugais de style « manuélin ». Il ne faut pas oublier que la Renaissance, de l'aveu même de Juan de Arfe, a été adoptée par les orfèvres espagnols plus tardivement que par les sculpteurs et les architectes. Pourtant ce mot de plateresque aurait pu être compris au xvie siècle comme il l'est aujourd'hui. Le « bachelier » Cristóbal de Villalón, dans son *Ingeniosa Comparación*, publiée à Valladolid en 1539, et qui est l'un des premiers « Parallèles » entre les Anciens et les Modernes, professe la même admiration que les architectes de son temps pour les monuments des Rois Catholiques et pour les cathédrales du Moyen Age; après avoir cité celle de León, il ajoute : « On dit de cette cathédrale que de merveilleux orfèvres (*artífices de plata*) ne pourraient pas faire plus. » D'après cette autorité, nous pouvons employer sans scrupule le mot de *plateresque* pour désigner ce qui s'est conservé de « gothique » dans la Renaissance espagnole.

V. — LA PART DES FRANÇAIS DANS LA RENAISSANCE ESPAGNOLE

Flamands et Français en Espagne. — Toute l'œuvre de la Renaissance en Espagne n'appartient pas aux artistes espagnols. Des Flamands et des Hollandais, charpentiers, sculpteurs et peintres-verriers, qui étaient sujets de Charles-Quint, sont venus travailler et s'établir en Castille et en Andalousie. D'autres étrangers ont pris dans la Renaissance espagnole un rôle aussi important que les Flamands dans l'art des Rois Catholiques : ce sont des Français.



Phot. Alguacil

Fig. 657. — Guillaume Doncel : Stalles de San Marcos de León.

La part des peintres est déjà belle. Après le chef d'école que Tolède a appelé Juan de Borgoña, un Léon Picard, établi à Burgos, est, en 1520, le peintre ordinaire du connétable D. Iñigo de Velasco. Peut-être était-il parti de son pays pour peindre des vitraux, comme les peintres-verriers de Troyes qui se rendirent à Burgos, à Tolède et à Séville.

Des Français, artisans du fer et du bois, avaient concouru à la décoration des églises castillanes, au temps des Rois Catholiques (p. 830-835). Juan Francès, le « *maestro mayor* » de Tolède, fut des premiers à plier le fer aux lois de l'art nouveau, dans ses grilles d'Avila, de Sigüenza et d'Alcala, et dans ses dernières œuvres tolédanes, la grille de la Chapelle Mozarabe (1524) et celle de San Juan de la Penitencia (1528). Un autre Français, Maître Dionis, forge des grilles à León, de 1516 à 1535. Les grilles « plateresques », exécutées par Maître Urson en 1520 et 1521, sont encore en place dans les cathédrales de Sigüenza et de Coria. C'est un Français, maître Hilaire, qui traduit en fer, avec une ampleur magistrale, le dessin donné par Diego de Siloé pour la rampe de l'escalier monumental élevé dans le transept de la cathédrale de Burgos (p. 966).

Le charpentier Petit-Jean (v. p. 837) se rendit en 1518 à Sigüenza,

où un maître Pierre lui succède de 1524 à 1560. La plus française des œuvres de la Renaissance en Espagne est la *silleria* de San Marcos de León (fig. 657), exécutée de 1541 à 1547 par Guillaume Doncel, qui se souvenait visiblement des stalles de la cathédrale d'Auch. Les « maçons » proprement dits ne sont plus représentés en Espagne, dans le dernier siècle des cathédrales, que par un ingénieur, Pierre Bedel, qui construisit, au milieu du xvi[e] siècle, l'aqueduc célèbre de Teruel et le grand réservoir de Daroca. Les Français qui ont fait œuvre d'architectes, dans l'Espagne de la Renaissance, étaient tous des sculpteurs

Philippe Biguerny de Bourgogne. Son œuvre et son livre. — Le 17 juillet 1498, le Chapitre de Burgos passa un contrat avec le sculpteur *Filipo Vigarni Borguiñon, diœcesis Lingonensis*. Le nom de ce Bourguignon du pays de Langres était, d'après sa signature, Biguerny. Le premier travail dont il était chargé à Burgos était un grand relief de pierre qui devait former, entre deux des piliers du déambulatoire, le commencement d'une clôture monumentale (cf. p. 855-856). Un second relief fut commandé en mars 1499 et placé en janvier 1500; un troisième ne fut payé qu'en 1515. Ces trois reliefs sont des scènes de la Passion, dont les personnages sont nombreux et les fonds chargés d'arbres et de constructions. Les Saintes Femmes ont la douceur grave du « Quattrocento » français, avec une nuance qui est celle de la grâce champenoise. Le « diocèse de Langres », d'où venait le Bourguignon, était dans le domaine artistique de Troyes. Peut-être un verrier troyen a-t-il attiré en Castille Philippe Biguerny.

Dans les trois reliefs du Bourguignon, l'élégance des attitudes, la science des nus, les cuirasses mêmes de quelques hommes d'armes font penser à l'Italie. Le Christ, conduit au Calvaire, sort de Jérusalem par une porte dont les pilastres sont ornés d'arabesques florentines; sur l'entablement, deux bas-reliefs très fins représentent des Travaux d'Hercule; des amours se jouent sur la frise, au-dessous des créneaux. Il est impossible d'équivoquer sur la date : c'est bien ici *l'hystoria de la salida de Jerusalém*, commandée en 1498, et qui est donnée comme modèle aux deux autres bas-reliefs, pour les dimensions, en 1499. Biguerny se serait-il rencontré en Touraine, ou ailleurs, avec les Italiens, « tailleurs de maçonnerie anticque », dont l'un a gravé la date de 1496 sur un pilastre du Sépulcre de Solesmes, fort semblable au pilastre du bas-relief de Burgos? Ce qui est certain, c'est que ce bas-relief daté est le plus ancien ouvrage connu d'un sculpteur français travaillant « à l'usaige et mode d'Ytalie ».

Philippe Biguerny n'avait pas entièrement terminé la décoration du *trassagrario* de la cathédrale de Burgos, lorsqu'il fut appelé à Tolède, pour prendre part aux travaux du gigantesque retable, qui fut achevé,

d'après l'inscription qu'il porte, en 1504. Les hauts-reliefs du Bourguignon se distinguent de ceux du Hollandais Copin par la simplicité des



Phot. Lévy

Fig. 658. — Philippe Biguerny : Le Portement de Croix. Cathédrale de Burgos.

draperies et la noblesse des formes, particulièrement dans les nus (p. 837). Tolède a mis l'étranger en contact avec d'autres étrangers qui ont continué son éducation italienne. L'un est cet autre « Bourguignon »,

Juan de Borgoña, dont certains historiens de Tolède ont fait, tantôt le père de Biguerny, tantôt son frère. Cette parenté, qui n'est attestée par aucun document, a existé dans le domaine de l'art, où Juan est l'aîné de Philippe. Biguerny avait aussi rencontré, dans la *Capilla Mayor* de Tolède, l'Italien inconnu qui travaillait au tombeau du cardinal Pedro de Mendoza (p. 950). Lui-même a placé au bas du grand retable un trône destiné à la Vierge du XIIIe siècle (p. 857) et qui est un meuble de la Renaissance florentine.

Dès que le retable du cardinal de Tolède fut achevé, Philippe Biguerny se rendit à Palencia, où il fut chargé en 1505 de sculpter le retable de la *Capilla Mayor* de la cathédrale. Les niches à pilastres et des colonnettes lombardes sont les premières qui apparaissent dans un retable castillan.

Le Bourguignon resta « *vecino* » de Burgos. Il revint dans la cathédrale où il avait laissé ses premières œuvres, pour garnir le *trassagrario* de ses dernières statuettes et pour diriger l'exécution de la *silleria*. Il présida à la décoration de la Chapelle de la Consolation, fondée dans la cathédrale de Burgos par le chanoine Gonzalo de Lema. Ce dignitaire lui commanda en 1524 (trois ans avant sa mort) son tombeau, dont l'effigie funéraire fut modelée d'après le vivant. Les griffes de lion qui s'avancent aux angles du lit funéraire, les médaillons de *Vertus*, de *saint François* et de *saint Jérôme*, sont imités largement du tombeau de l'infant D. Juan, œuvre de Domenico Fancelli. Ces détails italiens furent reproduits par le Bourguignon lui-même dans le tombeau de l'évêque Fray Alonso de Burgos, qu'il sculpta en 1531 pour la chapelle de San Gregorio, fondée par ce prélat à côté de l'église de San Pablo, à Valladolid (p. 847) et qui a été détruit.

Vers 1515, Biguerny avait quitté Burgos pour des travaux qui l'appelaient dans la Rioja. Il est occupé en 1516 à sculpter le retable et le portail de l'église San Tomas de Haro. Le retable a péri ; le portail a, lui-même, une architecture de retable, comme la porte élevée à Burgos par Francisco de Cologne (p. 958).

Le retable perdu de Haro n'avait fait que préparer, comme une première maquette, une œuvre glorieuse : le grand retable de la Chapelle Royale de Grenade, que Philippe Biguerny acheva avant 1526. Les Rois qui reposent sous le marbre sculpté par le Florentin Fancelli ont été ressuscités par le Bourguignon. Ferdinand, bien pris dans son armure noire, Isabelle, serrée dans sa guimpe monacale, sont agenouillés à droite et à gauche de l'autel, au-dessus de bas-reliefs qui représentent la remise des clefs de Grenade et le baptême des musulmans.

Philippe Biguerny eut pour collaborateur à Grenade son frère Grégoire, qui l'avait rejoint peut-être depuis plusieurs années. Grégoire a dû

avoir la plus grande part dans la décoration des stalles de la cathédrale de Jaen, qui reproduisent exactement la disposition des stalles de la cathédrale de Burgos. Le Bourguignon se rendit avec son frère à Tolède, à la fin de l'année 1538, pour travailler aux stalles supérieures de la cathédrale. L'ouvrage, dans lequel l'albâtre et la brèche du pays s'unirent au noyer couleur de bronze, fut partagé par moitié entre le vieux maître et Alonso Berruguete (p. 944). Philippe Biguerny commençait à subir l'ascendant d'un nouvel italianisme, celui dont Michel-Ange était la Loi surhumaine, lorsqu'il mourut, en 1543. Le Chapitre lui donna une sépulture honorable, à côté de l'autel de la *Descensión*, dont Biguerny avait sculpté le retable, qui fut terminé par son frère Grégoire. On chercherait en vain, près de la dernière œuvre de l'infatigable sculpteur, l'épitaphe qui le donnait en exemple, à la fois comme un maître et comme un saint[1]. Philippe Biguerny n'avait pas moins bien connu la théorie que la pratique de son art. En 1526, D. Diego de Sagredo, chapelain de la reine Juana (la Folle), publia à Tolède un petit traité des ordres et de l'architecture antique, le premier qui ait été écrit hors d'Italie. L'ouvrage, qui portait le titre de *Medidas del romano*, avait la forme d'un dialogue entre un certain Lampeso et Léon Picard, le peintre français de Burgos. En traitant des proportions, Lampeso donne le « canon » de « Maître Philippe de Bourgogne..., homme très expert en tous les arts mécaniques et libéraux », qui ajoutait un tiers (de tête) aux « neuf têtes » de Pomponio Gaurico : le bois qui accompagne le texte a été certainement dessiné par Biguerny. C'est lui encore qui a donné à Sagredo le dessin des ordres : à côté des mots *corintia*, *dorica*, *tuscana* [*columna*], le mot *ionique* est écrit avec la désinence française. Où Biguerny avait-il acquis cette science? A-t-il quitté l'Espagne pour visiter l'Italie? En vérité, ce que le Bourguignon a su, il avait pu facilement l'apprendre des Italiens qu'il a rencontrés en Espagne. Sa science incomplète a elle-même instruit, par l'intermédiaire de l'opuscule de Sagredo, plus d'un architecte-sculpteur, en Espagne et au delà des Pyrénées. Le premier « Vitruve » français, qui a pour titre : *Raison d'architecture antique... nouvellement traduite d'espagnol*



Phot. Bertaux.

Fig. 659. — Maître P. de Gueines et un chanoine. Détail du cloître de Ciudad-Rodrigo.

1. *Philippus Burgundio statuarius, qui, ut manu sanctorum effigies, ita mores animo exprimebat, subselliis chori struendis intentus, opere pene absoluto immoritur.*

en françois, et qui fut imprimé à Paris, par Simon Colin, en 1539 (voir ci-dessus, p. 522), était une adaptation des *Medidas del romano*, le livre inspiré et illustré par le Français Philippe Biguerny.

Autres sculpteurs français en Espagne. — Philippe Biguerny avait été accompagné à Haro par un aide français, Matias, qu'il appelle dans une lettre « mon frère et amy »; il avait attiré à Burgos son compatriote Jean de Langres, qui fut *entallador* de la cathédrale de 1522 à 1532. Au milieu du xvi[e] siècle, l'atelier du maître bourguignon fut occupé à la décoration du merveilleux *cimborio* et de ses gigantesques piliers (p. 828). Parmi les sculpteurs dont le travail s'est perdu dans la foule des statues placées à des hauteurs vertigineuses, figurent deux Français, un Pierre de Colindres et un Jean Picard, probablement parent du peintre Léon et du sculpteur Pierre Picart, qui était de passage à Zamora dès 1512 (p. 835) et que l'on retrouve à Valladolid en 1548. Les stalles de la cathédrale de Burgos, œuvre de Philippe Biguerny, furent transférées de la *Capilla Mayor*, où elles avaient été d'abord placées, dans la nef, où elles sont restées. Ce transfert nécessita des modifications qui furent exécutées en 1557 par Étienne Jaques. Ce Français avait travaillé à Plasencia (p. 965), puis à Séville, où la décoration des *Casas consistoriales* employait un bataillon de sculpteurs. Il y eut, dans le nombre, plusieurs Français, à côté de Jaques : Antoine, Didier, Germain, Gilles, Jérôme, Thomas, et le Nicolas « de León », *Francès*, qui doit être un Lyonnais. Les sculpteurs français traversèrent l'Espagne en tous sens : René Ducloux sculpte à Barcelone l'élégant portail de San Miguel, l'un des rares monuments de la Renaissance en Catalogne; il décore en 1539 la Douane de Saragosse. Étienne d'Obray a terminé en 1528, avec Juan de Talavera, venu de Tolède, le magnifique portail de Santa Maria de Calatayud. Il s'établit à Saragosse et sculpte les stalles de l'église du *Pilar*, en collaboration avec le Florentin Moreto (p. 927). Gabriel Joli meurt à Teruel en 1539, après avoir terminé dans la cathédrale un grand retable, au pied duquel il fut enterré. Le Maître *Xamete* qui a élevé à la sortie du transept de la cathédrale de Cuenca une porte triomphale pourrait être quelque « Jamet ». Le sculpteur-architecte qui a fièrement placé son portrait dans le cloître de la cathédrale de Ciudad-Rodrigo a gravé sur son bonnet un nom français : « *P. de Gueines maestro* » (fig. 659).

Jean de Jony. — Les sculpteurs français de Castille subirent la domination de Berruguete, qui avait menacé Biguerny lui-même, dans sa vieillesse. Les robustes architectures du maître castillan sont imitées par Pierre Picart, son voisin de Valladolid, dans la façade orgueilleuse du collège bâti, en 1542, à Oñate (dans les Provinces Basques), par le

savant D. Rodrigo de Mercada, dont la chapelle funéraire, dans l'église voisine du collège, est construite avec la même ampleur[1]. La violence de Berruguete semble avoir bouleversé, comme un cataclysme, tout le retable de la cathédrale de Burgo de Osma, sculpté vers 1555 par Jean Picard. Ce « *gentil oficial* » n'avait fait qu'exécuter en bois les modèles donnés par un autre Français, celui que les sculpteurs castillans ont honoré sous le nom de Juan de Juni.

Ce maître eut en 1548 un litige avec Giralte (p. 946), à l'occasion duquel le peintre Gerónimo Vasquez, cité comme témoin, s'exprima



Phot. Bertaux

Fig. 660. — Jean de Jony : Sépulcre. Cathédrale de Ségovie.

ainsi : « Giralte est ouvrier plus parfait et maître en figures et architecture, et plus universel (*general*) que Juan de Juny, parce que l'art dudit Giralte est italien et fort savant, tandis que l'art de Juan de Juny est français ; or tous les maîtres et ouvriers qui ont la connaissance de l'art tiennent pour plus parfait l'italien que le français. » Le témoignage ne saurait être plus formel. Jean de Juny, ou de Jony (forme donnée au nom dans un acte notarié), était peut-être, comme Biguerny, un Bourguignon, originaire de Joigny. Il est à León dès 1536, enrôlé dans l'atelier qui sculpte l'interminable muraille de San Marcos. En 1540, il se fixe à Valladolid, où il mourut en 1577. Dès 1550, il avait enlevé à Giralte la commande du retable de Santa Maria de la Antigua, qu'il acheva en 1561. Berruguete, dont il devenait l'émule à Valladolid, le jugeait comme « le meilleur artiste *étranger* qui fût venu en Castille ».

1. Voir la photographie publiée par D. Antonio Pirala : *Provincias Vascongadas* (*España, sus Monumentos y Artes*), Barcelone, 1885 ; p. 382.

Jean de Jony avait pu connaître par les Italiens de Fontainebleau ce qu'il y avait de plus superficiel et de plus bizarre dans les créations de Michel-Ange. En Castille, il adopta la traduction que Berruguete avait donnée du maître terrible, dans ses statues enfiévrées et comme enflammées d'or. Le Français abandonne presque entièrement le marbre pour le bois polychrome. Ses grands retables de la Antigua et de Santiago, à Valladolid, celui de Burgo de Osma, le retable plus petit et plus précieux de la chapelle des Benavente, à Medina de Rioseco, les *Crucifiements* gigantesques de Rioseco et de Ciudad Rodrigo, les *Sépulcres* de San Francisco de Valladolid (au Musée) et de la cathédrale de Ségovie, sont des chaos de couleurs magnifiques, de formes plus robustes que celles de Berruguete et de gestes plus tourmentés, de corps dont les convulsions de douleur font penser aux tortures d'un empoisonnement. Le groupe de *Sainte Anne* et de la Vierge, à Salamanque, est un drame et une tempête dans une simple leçon de lecture, donnée par une mère à son enfant. Il faut comparer cette œuvre de Jean de Jony au groupe hiératique et charmant que Gil de Siloé avait ciselé et émaillé sur bois (p. 846, fig. 559), pour mesurer le bond que l'art a fait en moins d'un siècle.



Phot Bertaux
Fig. 661. — Jean de Jony. Sainte Anne et la Vierge. (Cathédrale de Salamanque.)

L'hispanisation des Français. — L'intervention des artistes français dans la Renaissance espagnole est un fait qui n'avait pas été mis en lumière et dont il n'est encore possible de déduire que quelques conclusions. Si les formes les plus fleuries de la décoration à l'italienne se ressemblent parfois étrangement d'un côté à l'autre des Pyrénées, la raison en est (sauf pour des cas exceptionnels) dans les modèles italiens, communs à la France et à l'Espagne, et dont le magasin inépuisable était la Lombardie. Le plus souvent les œuvres laissées par des artistes français en Espagne ne sont pas « françaises ». Quelques-uns de ces artistes se sont italianisés en Castille ; presque tous se sont « hispanisés ». Comme les Flamands qui avaient compté au xve siècle parmi les créateurs du style « Isabelle », les Français du xvie siècle ont été transformés par un « milieu » qui a exalté et comme enivré ceux d'entre eux qui étaient les plus forts. L'histoire des sculpteurs français de Castille s'achève dans l'emphase héroïque de l'école de Berruguete. Un Philippe Biguerny, sans perdre sa gravité et sa douceur, avait pris à l'art castillan la richesse de sa polychromie et la grandeur démesurée de ses retables ; lorsqu'il a

célébré les Rois Catholiques, dans leur chapelle de Grenade, ce Bourguignon s'était fait une âme espagnole.

VI. — LA RENAISSANCE EN PORTUGAL

L'italianisme dans l'art manuélin. Le monastère de Belém. — Le monastère de Belém est la plus célèbre des fondations du roi Manuel. Cependant c'est à peine si une partie de cet édifice représente l'art manuélin. Les travaux, commencés par Boytaca (p. 858), n'ont été poussés activement que dans les dernières années du règne de Manuel.



Phot Cotinho

Fig. 662. — Sacristie de l'église de Belém.

Edgar Quinet, qui a visité le cloître de Belém au milieu du XIX[e] siècle, y a retrouvé les trésors des colonies et « la vie de mer », comme s'il avait eu, à travers les magnifiques arcades, la vision de Thomar (p. 868). En réalité les racines enchevêtrées, les culots boursouflés, les êtres hideux qui reçoivent la retombée des nervures (t. III, p. 89, fig. 54), la végétation énorme qui suspend ses branches et ses bourgeons aux claires-voies, participent de la vie monstrueuse qui s'est épanouie sur les piliers hauts des *Capellas imperfeitas*. Lourenço Fernandes, qui a été l'architecte de Belém de 1511 jusqu'à 1522, après la mort du roi Manuel, était sans doute un parent de Matheus Fernandes le fils, qui fut le second des architectes royaux de Batalha. Mais la part de cet architecte a dû être limitée dans la grande œuvre de Belém : en 1517, la construction du cloître, de la salle du Chapitre, de la sacristie et du portail du transept était confiée par lettre royale à João de Castilho, l'homme de génie qui, d'après

un document irrécusable (voir p. 868), avait évoqué dans la pierre du monument de Thomar les mystères de l'Inde et les abîmes de la mer.

Lorsqu'il passe au chantier de Belém, il est accompagné par la Renaissance. Les formes italiennes apparaissent dans le cloître; elles montent à l'assaut des pieds-droits; elles s'emparent des contreforts qui ont été bâtis du côté du jardin enchanté, pour doubler les piliers, lors de la construction du cloître supérieur. La même décoration couvre de ses arabesques les hauts piliers octogonaux de l'église et le pilier central de la sacristie (fig. 662). L'église est moins « manuéline » que le cloître : torsades et cordes rampent le long de l'encadrement des énormes arcades ouvertes sur le chœur et le transept, serpentent sous la voûte surbaissée de la tribune, où elles forment de gros nœuds à la place des clefs, comme dans la cathédrale de Vizeu (p. 859); mais les nervures des voûtes hautes ont un profil commun dans tout l'art flamboyant. Elles soutiennent dans le transept, à plus de 25 mètres de haut, la prodigieuse carapace d'une voûte qui mesure 29 mètres de long sur 19 de large et qui a résisté au fameux tremblement de terre de Lisbonne.



Phot. Vieira Natividade

Fig. 663. — Porte de la sacristie du monastère d'Alcobaça.

João de Castilho, qui a construit cette voûte en 1523, a donné au portail du transept de l'église de Belém l'élégance aérienne et la richesse légère des *custodias*. C'est à peine si, dans ce portail, quelques branches, qui se tressent pour former un dais, rappellent encore la végétation « manuéline ». La façade du transept est tout entière un chef-d'œuvre de l'art « flamboyant », où les arabesques de la Renaissance ne se sont glissées que sur l'encadrement de la baie. L'architecte semble répudier

l'audacieuse hérésie qu'il avait professée, pour revenir à un style plus sec et plus pur, et comme plus classique dans le « gothique ».

Avant d'abandonner ses propres créations, João de Castilho avait pris contact avec la Renaissance. En 1519, il élevait dans l'abbaye cistercienne d'Alcobaça deux portes identiques l'une à l'autre. L'accolade géante de ces portes est dessinée par des troncs ébranchés qui prennent racine dans le pavement et qui poussent de larges bouquets de feuillages; à ces troncs robustes et barbares les montants des portes accolent des pilastres sur chacun desquels monte un mince « candélabre », fait d'arabesques italiennes (fig. 665).

A Belém, l'œuvre qui fait suite au portail monumental du transept est le portail royal de la façade principale, devant lequel sont agenouillés le roi Manuel et l'une de ses femmes, la reine Marie ou la reine Léonore (cf. t. III, pl. I). La décoration de l'arcade surbaissée est purement gothique; les anges porte-écussons, dont le groupe forme une sorte de clef pendante, rappellent encore la décoration de certains tombeaux du xve siècle; sur les contreforts latéraux, l'ordonnance des colonnettes et des niches gothiques est surmontée de pilastres italiens et de vases de galbe antique; les accolades sont faites d'une double volute. Sur la façade latérale de l'église de la Conceição, qui remplaça à Lisbonne une synagogue détruite après l'expulsion des Juifs en 1520, les arabesques de la Renaissance couvrent l'encadrement du portail et des hautes fenêtres, comme les piliers de l'église de Belém. Où João de Castilho a-t-il trouvé les modèles de la décoration étrangère qui, peu à peu, envahit ses œuvres d'architecte? Est-ce dans les marbres de Sansovino (p. 924), que Castilho lui-même avait semblé ignorer, quand il concevait, après le départ du Florentin, le plus étrange et le plus puissant des monuments « manuélins »?

Les sculpteurs français en Portugal. Leurs œuvres et leur rôle. — Le sculpteur du portail royal, qui est celui du portail de la Conceição et dont quelques statues se laissent reconnaître dans les niches du portail latéral de Belém, était un Français, Nicolas Chatranais. Après avoir travaillé pour le roi Manuel à Belém et à Lisbonne, il alla à Coïmbre, où il fut occupé, dans les premières années du règne de Jean III, à décorer l'église royale des chanoines réguliers de Santa Cruz. Il retrouva dans cette église d'autres Français.

Le cloître de Santa Cruz, terminé en 1518 par le Portugais Marco Pires, était le plus délicat des édifices « manuélins », avec ses remplages faits de souples guirlandes. L'église fut bâtie sur le modèle des chapelles des Rois Catholiques (p. 862). Dès 1518, tandis qu'un Sévillan taillait la boiserie du retable et les stalles, un maître inconnu achevait

d'élever dans le nouveau sanctuaire les deux mausolées dédiés aux deux premiers rois du Portugal, qui reposaient dans la vieille église, Alfonso Henriques, le Bourguignon, et son fils Sancho. L'architecture de ces monuments est fort semblable à celle des portails de João de Castilho; quelques arabesques italiennes se mêlent aux dais ajourés et aux feuillages frisés; parmi les nombreuses statuettes, il en est dont on croirait qu'elles ont été enlevées d'une église de France. Les plus délicates et les plus aimables sont l'œuvre d'un maître Jean de Rouen, qui a sculpté, en 1521, la précieuse chaire de l'église de Santa Cruz et y a gravé sur un cartouche ses initiales I. M. (*Johannes Magister*). « Ceux qui l'ont vue, écrit le préposé des travaux de Santa Cruz au nouveau roi Jean III, déclarent qu'il n'y a pas d'ouvrage de pierre mieux travaillé en Espagne. » La chaire de Coïmbre, supportée par une superbe chimère et tout animée par les jeux des *amoretti* qui courent et voltigent autour des Pères de l'Église, est un grand bijou de calcaire fin qui n'a pas d'égal en France même. Pourtant il est facile de désigner l'atelier d'où est sorti Jean de Rouen : ce maître est mentionné encore en 1520 parmi les sculpteurs occupés au tombeau du cardinal d'Amboise. D'autres Normands, Longuin, Philippe Édouard, l'avaient précédé à Coïmbre : ils ont travaillé aux tombeaux royaux de Santa Cruz.



Phot. Biel.

FIG. 664. — Jean de Rouen. Chaire de Santa Cruz de Coïmbre.

Il est très probable que Nicolas Chatranais a gagné le Portugal avec cette petite colonie; mais l'œuvre la plus importante que le sculpteur de Belém ait exécutée pour Santa Cruz, à Coïmbre, ne fut achevée qu'en 1523 : c'est la décoration du *Portal de Magestade*, assez gauchement imité du portail latéral de l'église de Belém, et dont l'architecte était Diogo, le propre frère de João de Castilho.

Quand il fait œuvre d'architecte, en même temps que de sculpteur, Nicolas Chatranais se montre en pleine possession des formules ita-

liennes. Le retable de la chapelle royale de la Penha, au-dessus de Cintra, qu'il a signé en 1532, est très chargé de personnages et d'ornements qui, taillés dans l'albâtre transparent et dans le marbre gris, donnent à la chapelle manuéline une parure de demi-deuil. Mais l'architecture de ce triptyque est celle d'un arc de triomphe romain, plaqué de détails lombards. Un retable tout pareil à celui de la Penha, sculpté dans la pierre tendre d'Ançã, orne la chapelle du monastère de São Marcos, dont le chœur a été rebâti en 1522 par les soins de D. Ayres de Silva et de sa femme, Dona Guiomar de Castro. Les figurines agenouillées de ces deux personnages se distinguent à peine sous le barbouillage qui a déshonoré le retable. Maître Nicolas et son atelier ont rempli la petite église de tombeaux qui représentent, à côté de l'étrange et fier tombeau de Fernão Telles (p. 855, fig. 564), la Renaissance, tantôt presque purement italienne, tantôt bizarrement mêlée de « gothique » et même de « manuélin ».



Phot. Biel.

Fig. 665. — Nicolas Chatranais.
Retable de São Marcos, près Coïmbre.

A Coïmbre même, Jean de Rouen avait continué la série de ses œuvres délicates. En 1549, il avait achevé pour Santa Cruz des retables de pierre, dont trois ont été placés dans le cloître; ce sont des scènes de la Passion, esquissées avec une aisance élégante dans un faible relief. Jean de Rouen, plus sobre que Nicolas Chatranais, est certainement l'auteur du retable de *Saint Pierre*, dans la *Sé* de Coïmbre; peut-être est-il aussi l'architecte du portique qui élève devant la façade du transept Nord de la cathédrale romane la ruine de ses trois étages de légères arcades et de sveltes colonnes, bâtis dans une pierre trop fine et trop friable.

A côté de Jean de Rouen, Philippe Édouard se révèle comme un modeleur vigoureux dans les statues de terre cuite qui ont été recueillies au petit Musée de Coïmbre et qui sont les restes d'une *Cène* placée dans

le réfectoire de Santa Cruz. Il se peut que ce Normand ait connu en France Guido Mazzoni. L'atelier français de Coïmbre, qui a sculpté dans la ville les portails de plusieurs églises, a décoré dans la *Sé* une des chapelles absidales, dans laquelle de grandes statues du Christ et des Apôtres sont rangées sous une colonnade qui suit la courbe de la muraille. Un disciple de Maître Nicolas est allé à Guarda pour revêtir l'abside d'une sorte de grand retable dont les personnages sont disposés dans une architecture plus nettement ordonnée que celle des retables espagnols.



Phot. Biel.

Fig. 666. — Retable de l'église de Guarda.

Un Français s'est transporté à Evora, où l'arcade triomphale de la chapelle d'Esporão, dans la *Sé*, porte la date de 1529 ; les marbres provenant du couvent du Paraïso, qui ont été répartis entre le Musée d'Evora et celui de Lisbonne, et dont l'un porte la date de 1533, méritent d'être cités parmi les morceaux les plus exquis de l'art français du XVIe siècle.

Les sculpteurs normands qui ont décoré toute une série de monuments portugais étaient moins nombreux que les Français qui se sont succédé en Espagne pendant le XVIe siècle; mais l'action d'un Nicolas Chatranais et d'un Jean de Rouen a été beaucoup plus efficace et plus décisive que celle d'un Biguerny ou d'un Jean de Jony. Alors que les Français qui s'établissaient à Tolède ou à Valladolid devenaient en peu d'années de vrais Castillans (voir p. 980), les Normands travaillent à Coïmbre à peu près exactement comme ils l'auraient fait à Rouen. Ils restent aussi éloignés de l'art manuélin que les marbriers florentins l'avaient été, en Espagne, de l'art des Rois Catholiques. En vérité le rôle des Français dans la Renaissance portugaise a été presque identique à celui des premiers Italiens dans la Renaissance espagnole. Il importe de le délimiter aussi exactement que possible.

La date de 1511 est gravée sur les minces pilastres de l'arcade qui

est l'entrée de la chapelle des Marins, dans l'église de Caminha. Les portails de l'église, chargés d'arabesques lombardes, d'un travail assez rustique, sont probablement de la même date, comme la longue suite des bustes qui forment une frise italienne au-dessus du curieux plafond *mourisco*. L'atelier de Caminha, dont l'origine est inconnue, reste isolé : l'introduction de la Renaissance à Alcobaça et à Belém se place un peu avant 1520, c'est-à-dire après l'établissement des premiers sculpteurs normands à Coïmbre. On peut admettre comme certain que c'est par Nicolas Chatranais et par ses compatriotes que João de Castilho a connu la décoration et l'architecture italo-antiques.



Phot. Bertaux

Fig. 667. — Chapelle des Marins, datée de 1511, dans l'église de Caminha.

Bientôt le maître des œuvres royales acheva d'oublier les inventions extraordinaires qui avaient été ses péchés de jeunesse, pour devenir l'adepte le plus fidèle de la Renaissance. Il fait triompher l'art nouveau, sous le règne de Jean III, dans les édifices que le roi Manuel avait laissés inachevés. En 1532, il semble se divertir une dernière fois à combiner un dessin gothique et même un tracé d'arc manuélin avec les motifs italiens, sur le charmant portail de la petite église de Santa Cruz, bâtie à côté des *Capellas imperfeitas* de Batalha ; mais, l'année suivante, il élève au-dessus de l'entrée des *Capellas* une *loggia* de pur style François Ier (p. 863, fig. 575). Castilho laissa Batalha, après cette profession de foi. Depuis l'année 1528 jusqu'à son extrême vieillesse (il ne mourut qu'en 1551), sa grande œuvre fut l'ensemble des constructions que le pieux roi Jean faisait bâtir au pied de la haute église de Thomar, pour permettre aux chevaliers du Christ de mener en commun une vie monastique. C'est peut-être le plus vaste couvent qui ait été construit dans le style de la Renaissance française. Les Français de Coïmbre ont certainement pris part, vers 1535, à la décoration sculptée qui enrichit les quatre cloîtres,

les portes, les stalles, et jusqu'aux dortoirs. Les détails de cette décoration ressemblent parfois de très près aux arabesques et aux médaillons du cloître de Ciudad-Rodrigo, dans lequel un maître français a laissé son nom et son portrait (p. 977-978).

Dans les monuments de la Renaissance en Portugal, il n'y a plus de portugais que les *azulejos*, qui lambrissent de leurs couleurs brillantes les murs des bâtiments conventuels de Thomar et jusqu'aux piliers de la vieille *Sé* romane de Coïmbre : encore ce dernier revêtement, qu'une restauration récente a fait presque entièrement disparaître, avait-il été exécuté par un Sévillan, maître d'*azulejos « de pisano »* (p. 953), venu un demi-siècle après le sculpteur des stalles manuélines de Santa Cruz (p. 861).



Phot Bertaux

Fig. 668. — Façade de l'église de Graça, à Evora.

L'architecture italienne en Portugal. — L'influence des Français de Coïmbre se prolonge jusqu'au milieu du XVIe siècle : elle ajoute encore sa décoration délicate à un italianisme plus savant dans une chapelle de l'église de São Marcos, celle des Rois Mages, qui est voûtée d'une coupole à caissons. Le classicisme avait pénétré en Portugal, avec l'humanisme, dès le commencement du règne de Jean III : *la Casa dos Bicos*, à Lisbonne, a les mêmes pointes de diamants que la *Casa de los Picos*, à Ségovie (p. 959). Le roi lui-même envoya à Rome, en 1538, le jeune peintre Francisco de Hollanda. Quand celui-ci revint en 1547, il fut frappé de voir qu'en Portugal « peintres et tailleurs de pierres plaçaient au-dessus de tout l'antique, ou, comme ils disent, la manière d'Italie ». Le peintre présenta au roi un projet pour la reconstruction de Lisbonne sur un plan romain[1]. Peut-être eut-il part à l'achèvement de l'église de Graça, qui avait été commencée à Evora en 1529 et dont les fenêtres appartiennent encore au style « François Ier ». La nef a perdu ses voûtes.

1. *Da fábrica que fallece a Cidade de Lisboa.*

La façade, qui porte une inscription au nom du roi Jean III, est michelangelesque par sa puissance et même par sa fantaisie baroque. Après la mort de Jean III, l'ordre toscan s'établit à Thomar, comme le support d'un ordre ionique, dans le grand cloître bâti par un architecte revenu d'Italie, Diogo de Torralva, et dont les deux étages d'arcades recouvrent en partie un des cloîtres de João de Castilho. Cette construction robuste et solennelle, qui rappelle par son ordonnance les entrées triomphales du palais de Charles-Quint à l'Alhambra (p. 963), porte, sur



Phot. Biel

Fig. 669. — Cloître de la reine Catherine (dit « des Philippes »), à Thomar.

un cartouche qui fait corps avec l'une de ses voûtes, la date de 1562. Alors la régente du Portugal était la reine Catherine.

Quand le jeune Sébastien fut devenu roi, son zèle religieux, qui avait des accès morbides, ne se contenta pas avec des constructions de couvents : il lui fallut l'héroïque folie d'une croisade au Maroc, qui se termina par le désastre inouï d'Alkacer-Kebir, sous le soleil du 20 juillet 1578. Ce fut la fin du grand siècle du Portugal, la fin même du royaume. Philippe II fit valoir les droits qu'il tenait de sa mère, la fille de Manuel le Grand, contre le vieux cardinal Henri, qui avait pris la couronne. En 1580, cette couronne fut remise solennellement au roi d'Espagne dans le cloître de Diogo de Torralva, à Thomar, qui a gardé le nom de *Claustro dos Felipes*. Philippe II allait faire régner à Lisbonne aussi bien qu'à l'Escorial un art sévère et classique, qui appartient, dans l'histoire, à la Contre-Réforme plutôt qu'à la Renaissance.

BIBLIOGRAPHIE

Espagne[1]. — Le répertoire de faits le plus utile et le plus attrayant, pour l'étude de la Renaissance en Espagne, est encore le recueil des articles de Carl Justi, réunis en 1908 (presque sans modifications) sous le titre de *Miscellaneen aus Drei Jahrhunderten Spanischen Kunstlebens*; Berlin, 2 vol. La plus abondante collection de documents est entassée dans l'énorme volume de J. Martí y Monsó, *Estudios Históricos-artisticos* (*relativos principalmente á Valladolid*); Valladolid, 1893-1901. Il n'existe pas d'éditions modernes des « textes » du XVIe siècle les plus précieux pour l'histoire de l'art espagnol : Diego de Sagredo, *Medidas del Romano*, 1re éd., Tolède, 1526, et Juan de Arfe, *Varia Commensuración*, 1re éd., Séville, 1585. L'exemplaire unique (*British Museum*) de l'opuscule de Cristóbal de Villalón (*Ingeniosa comparación entre lo antiguo y presente, hecho por el bachiller Villalón*, 1539, *imp. por Nicolas Tyerri, Valladolid*) a été réimprimé par la Société des Bibliophiles espagnols, en 1898 (t. 33). Il faut toujours consulter les voyages de Ponz, de Bosarte et du P. Villanueva, ainsi que le *Diccionario* de Ceán Bermúdez, et, pour l'architecture de la Renaissance, l'ouvrage de Llaguno y Amirola, revu par Ceán Bermúdez, *Noticias de los Arquitectos y arquitectura de España*, 4 vol., Madrid, 1829. Ces dictionnaires ont été complétés par les *Adiciones* du comte de la Viñaza. Parmi les collections citées au t. II, 2e partie, p. 679, le *Museo Esp. de Antigüedades*, les *Monumentos Arquitectónicos*, la série *España, sus monumentos y artes* (par provinces), et la collection *Materiales y Documentos de Arte español* (en cours de publ.), sont particulièrement riches pour l'époque de la Renaissance.

Généralités. — Rafael Altamira, *Historia de la Civilización Española* (Manuels Soler, XXIV). — *Boletín de la Sociedad española de excursiones* (Madrid), et *Boletín de la Sociedad castellana de excursiones* (Valladolid) : la collection et surtout les deux numéros spéciaux dédiés à Isabelle la Catholique en 1904. — Mariéjol, *l'Espagne sous Ferdinand et Isabelle*, Paris, 1892. — M. A. Hume, *Spain, its greatness and decay*, Cambridge, 1898. — A. M. Barcia, *Retratos de Isabel la Católica* (*Rev. de Archiv., Bibliot. y Mus.*, 1907). — Alvaro Gómez, *De rebus gestis a Fco Ximenio Cisnerio*, Alcalá, 1569. — E. Bertaux, *Études d'Histoire et d'Art*, Paris, 1910. — J. Amador de los Rios, *Toledo pintoresco*, Tolède, 1845. — Parro, *Toledo en la mano*, Madrid, 1857. — Vte de Palazuelos, *Toledo, Guia artist.-práctica*, Tolède, 1890. — August L. Mayer, *Toledo* (*Berühmte Kunststätten*), Leipzig, 1910. — J. Gestoso y Pérez, *Sevilla monumental artística*, Séville, 1890, 3 vol.; — *Diccionario de artífices que florecieron en esta Ciudad de Sevilla*, Séville, 1899-1900, 2 vol.; — *Guia de Sevilla*, 5e éd., 1905; — *Notices histor. et biog. des principaux artistes flamands qui travaillaient à Séville pendant le XVIe siècle* (*les Arts anciens de Flandre*, III et IV, 1906-1909). — M. Gómez-Moreno, *Guia de Granada*, Grenade, 1892. — M. Pérez Villamil, *la Catedral de Sigüenza*, Madrid, 1899. — A. de los Rios y Serrano, *la Catedral de León*, Madrid, 1895, 2 vol. — J. Sanchis y Sivera, *la Catedral de Valencia*, Valence, 1909. — *L'Exposition rétrospective de Saragosse* (1908), av. texte par E. Bertaux, Saragosse-Paris, 1910.

Architecture et décoration. — V. Lampérez y Romea, *Historia de la Arquitectura cristiana española*, t. II, Madrid, 1909; — *Arquitectura mudéjar y del Renacimiento* (*Rev. de Arch., Biblioth. y Mus.*, t. VIII). — Andrew N. Prentice, *Renaissance Architecture and Ornament in Spain*, Londres (1890), in fol. — J. et R. Aznar, *Detalles arquitectónicos de los principales monumentos de España*, Madrid, 1903. — Mariano Nougués Secall, *Descripción histórica del Castillo de la Aljaferia*, Saragosse, 1846. — J. Galiay, *El Castillo de la Aljaferia*, Sar., 1906. — Ant. Prieto, *El Arte de la Laceria*, Madrid, 1904 (Cf. la Bibliog., t. III, p. 100).

Sculpture. — F. Araujo Gómez, *Historia de la Escultura en España*, Madrid, 1885. — M Dieulafoy, *la Statuaire polychrome en Espagne*, Paris, 1908. — P. Lafont, *la Sculpture espagnole* (Biblioth. de l'Enseignement des B.-Arts, 1909). — Tramoyeres y Blasco, *El escultor Damián Forment, nuevos datos biograf.* (Almanach du journal *Las Provincias*, Valence, 1903); — *El retablo mayor de Poblet* (*La Vanguardia*, journal de Barcelone, 12 janvier 1911). — M. de Pano, *D. Forment en Barbastro* (*Cultura esp.*, 1906). — Ad. Fäh, *Damián Forment Die Christliche Kunst*, 1909). — M. Gómez Moreno, *Vasco de la Zarza escultor* (*la Lectura*, févr. 1907.) — E. Serrano-Fatigati, *Retablos esp. ogivales y de transición al Renacimiento*, Madrid, 1902; — *La Escultura en Madrid* (Boletín, Madrid, 1908-1909). — Pelayo Quintero. *Sillas de Coro*, Madrid, 1908.

Peinture. — E. Tormo y Monzó, *Desarrollo de la Pintura española del siglo XVI* (*Varios estudios de Artes y Letras*, Madrid, 1902). — *La Pintura Valenciana en el* 1400 (journal *Las*

1. Voyez, au sujet des répertoires manuscrits qui ont été consultés pour ce Livre, la note de la p. 818.

Provincias, Valence, déc. 1909 à août 1910); — *La Pintura Aragonesa Cuatrocentista* (*Boletín de Madrid*, 1909); — *Catálogo de las tablas de pintura española de la Colección de la Exc^ma S^a Dª E. Schultz-Hermensdorff, V^va de Iturbe*, Madrid, 1911. — P. DE MADRAZO, *Viaje artístico de tres siglos por las collecciones de cuadros de los Reyes de España*, Barcelone, 1884. — M. GÓMEZ-MORENO, *Un trésor de peintures inédites du* XVIe *siècle à Grenade* (*Gaz. des B.-Arts*, 1908, II). — A. L. MAYER, *Studien zur Quattrocentomalerei in Nordwestkastilien* (*Repert. f. Kunstwissenschaft*, 1909). — J. GESTOSO Y PÉREZ, *Juan Sánchez, pintor sevillano desconocido* (*Boletín*, Madrid, 1909, I). — N. SENTENACH, *The Painters of the School of Seville*, Londres, 1911. — J. GUDIOL, *Mestre Joán Gascó*, Barcelone, 1908. — F. PELLATI, *Bartolomeus Rubeus e un trittico firmato di Acqui* (*l'Arte*, 1908). — E. BERTAUX, *Le retable monumental de la cathédrale de Valence* (*Gaz. des B.-Arts*, 1907, II); — *Les peintres Fernando et Andrès de Llanos à Murcie* (*id.*, 1908, I). — Voir encore la Bibliographie donnée au t. III, 2e partie, p. 827.

Portugal. — FRANCISCO DE HOLLANDA, Traités divers, éd. Joaquim de Vasconcellos (*Quellenschriften für Kunstgeschichte*, 1899); trad. L. Rouanet, Paris, 1910. — J. DA CUNHA TABORDA, *Regras da Arte da Pintura*, Lisbonne, 1815. — Cte A. RACZYNSKI, *les Arts en Portugal*, Paris, 1846. — *Dictionnaire historico-artistique de Portugal*, Paris, 1847. — ALB. HAUPT, *Die Baukunst der Renaissance in Portugal*, Francfort, 1890-1895, 2 vol. — WALTER CRUM WATSON, *Portuguese Architecture*, Londres, 1908. — Collection *Arte e Natureza em Portugal*, Biel, éd., Porto, 1906, 8 vol. — J. VIEIRA DA S. GUIMARÃES, *A Ordem de Christo*. Lisbonne, 1901. — SOUSA VITERBO, *O Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra* (Revue *O Instituto*, Coïmbre, 1890). — Cte DE SABUGOSA, *O Paço de Cintra*, Lisbonne, 1903. — CAETANO DA CAMARA MANOEL, *Atravez a cidade de Evora*, Evora, 1906. — J. DE VILHENA BARBOSA, *Monumentos em Portugal* Lisbonne, 1886. — J. C. ROBINSON, *The Portuguese school of painting* (*Fine Quarterly Review*, 1866. — C. JUSTI, *Die Portuguesische Malerei des XVI Jahrhunderts* (1888), reproduit dans les *Miscellaneen aus Drei Jahrhunderte Spanischen Kunstlebens*. — J. DE VASCONCELLOS, *Grão Vasco* (*Portugal antigo e moderno*, XII); — *Taboas da pintura portugueza no seculo* XV (*Comercio* do Porto, 1895); — *A pintura portugueza nos seculos* XV *e* XVI (*Arte*, revue de Coïmbre, I, 1895). — SOUSA VITERBO, *Noticias de alguns pintores*, Lisbonne, 1906-1909 (3 séries parues). — J. de FIGUEIREDO, *Arte Portugueza primitiva; o pintor Nuno Gonçalves*, Lisbonne. 1910; — *Algumas palavras sobre Arte em Portugal*, Lisbonne, 1910. — PRESTAGE, *Early Portuguese painters* (*Burlington Mag.*, sept. 1910). — *Notas sobre Portugal* (*Exposição Naciona do Rio de Janeiro em* 1908), Lisbonne, 1909. — AUG. GONÇALVES et EUG. DE CASTRO, *Noticia histórica do Thesoiro da Sé de Coimbra*, Coïmbre, 1911. — C. RELVAS et A. F. SIMOES, *Album de Phototypias da Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental em Lisboa*, Lisbonne, 1882.

Le neuvième volume (Tome V, Première Partie) de l'*Histoire de l'Art* devant être consacré à *la Renaissance dans les pays du Nord*, c'est à la fin de ce volume que sera donnée la Conclusion générale sur la Renaissance.

A. M.

TABLE DES MATIÈRES

LIVRE XII
LA RENAISSANCE EN FRANCE

CHAPITRE PREMIER
L'ARCHITECTURE DE LA RENAISSANCE EN FRANCE
par Paul Vitry.

I

DÉVELOPPEMENT ET PROLONGEMENT DU STYLE GOTHIQUE

Architecture religieuse, 491. — Architecture civile, 493.

II

LA PÉNÉTRATION ITALIENNE SOUS CHARLES VIII ET LOUIS XII

Transformation du décor architectural, 493. — Les premiers monuments franco-italiens, 502.

III

LE STYLE COMPOSITE SOUS FRANÇOIS Ier

Rôle des Italiens, 509. — L'architecture composite à Tours, à Blois et à Chambord, 512. — Diffusion de l'architecture composite par toute la France, 517.

IV

PREMIERS ESSAIS CLASSIQUES SOUS FRANÇOIS Ier

Les résidences royales de l'Ile-de-France : Madrid, Fontainebleau, Villers-Cotterets, Saint-Germain, 523. — Tentatives provinciales isolées, 528.

V

LA RENAISSANCE CLASSIQUE SOUS HENRI II ET SES FILS

Pierre Lescot et la construction du Louvre, 539. — Philibert de l'Orme, 544. — Jean Bullant, 550. — Les Du Cerceau et les Metezeau, 554.

VI

DIFFUSION DU STYLE CLASSIQUE EN PROVINCE, 556.

Architecture religieuse, 562.

Bibliographie, 570.

CHAPITRE II

LA SCULPTURE EN FRANCE DE LOUIS XI A LA FIN DES VALOIS

par André Michel

La sculpture en France de Louis XI à Louis XII, 575. — Michel Colombe, 598. — L'atelier de Michel Colombe, 606. — Ateliers provinciaux, 612. — Les sculpteurs italiens en France, 619. — La sculpture sous le règne de François Ier, 624. — Les artistes italiens appelés par François Ier, 645. — La sculpture française sous les derniers Valois, 650. — Jean Goujon, 653. — Pierre Bontemps, 665. — Germain Pilon, 668.

Bibliographie, 677.

CHAPITRE III

LA MÉDAILLE ET L'ART MONÉTAIRE EN FRANCE DE CHARLES VII A HENRI IV

par Jean de Foville

Médailles commémoratives de l'expulsion des Anglais, 630. — Introduction de la médaille italienne en France, Jean de Candida, 683. — Médailles du règne de Louis XII, 685. — Médailles du règne de François Ier, 687. — Réforme de l'art monétaire sous Henri II, 690. — Étienne de Laulne, 693. — Claude de Héry et Alexandre Olivier, 694. — Guillaume Martin, 694. — Antoine Brucher, 695. — Médailleurs provinciaux. Médailles anonymes, 695. — Germain Pilon, 696.

Bibliographie, 700.

CHAPITRE IV

LA PEINTURE EN FRANCE DEPUIS L'AVÈNEMENT DE CHARLES VII JUSQU'A LA FIN DES VALOIS

par le Comte Paul Durrieu

I

LES RÈGNES DE CHARLES VII ET DE LOUIS XI

Les peintres du roi Charles VII, 703. — La peinture et la miniature à Paris, 706. Ateliers de l'Ouest de la France, 708. — Les peintres du bon roi René, 710. — Les peintres d'Avignon, 712. — Lyon, la Savoie et la région des Alpes, 718. — La Bour-

gogne et le Nord de la France, 721. — Jean Foucquet, 723. — Les contemporains de Jean Foucquet, 730. — Jean Colombe et Maître François, 734.

II

LES RÈGNES DE CHARLES VIII ET DE LOUIS XII

L'école de Tours, 738. — Bourdichon, Perréal et leurs contemporains, 738. — Le maître de Moulins et les peintres du Bourbonnais, 744. — La Lorraine, la Normandie, Amiens et Paris, 747.

III

LES RÈGNES DE FRANÇOIS Ier ET DES DERNIERS VALOIS

L'école de Fontainebleau, 751. — Les Clouet, les deux Jean Cousin et leurs contemporains, 755. — Les miniaturistes, 763.

BIBLIOGRAPHIE, 769.

CHAPITRE V

LE VITRAIL FRANÇAIS AU XVe ET AU XVIe SIÈCLE

par ÉMILE MÂLE

I

LE VITRAIL AU XVe SIÈCLE

Influences de Paris, 773. — Les vitraux de Bourges, 775. — Le domaine des ducs de Bourbon, 781. — Les vitraux normands, 784. — Les autres régions de la France, 787.

II

LE VITRAIL AU XVIe SIÈCLE

Les vitraux du XVIe siècle, 788. — Les vitraux de la Champagne, 790. — L'école de Beauvais, les Leprince, 795. — La Normandie, 799. — La Bretagne, 802. — Le Centre, Jean Lécuyé, 804. — Le Midi, Arnaud de Moles, 807. — Les autres régions de la France, 808. — Paris. La fin du XVIe siècle, 811.

BIBLIOGRAPHIE, 814.

LIVRE XIII

LA RENAISSANCE EN ESPAGNE ET EN PORTUGAL

CHAPITRE VI

LA RENAISSANCE EN ESPAGNE ET EN PORTUGAL

par ÉMILE BERTAUX

L'art dans le grand siècle historique de l'Espagne et du Portugal, 817.

I

AVANT LA RENAISSANCE

Les Rois Catholiques et Manuel le Fortuné. Leurs monuments et leurs emblèmes, 819.

I. — L'ART DES ROIS CATHOLIQUES

Art germanique et art « mudéjar », 821. — L'architecture civile, 822. — L'architecture religieuse. Les monuments royaux, 825. — Chapelles seigneuriales et « Cimborios », 827. — La décoration. Aragon et Castille, 829. — L'orfèvrerie. Enrique de Arfe, 829. — Le fer. Juan Francès, 830. — Le bois. Les « Sillerias », 831. — La décoration sculptée dans les sanctuaires. Premières œuvres de Philippe Biguerny, 834. — Les sculpteurs espagnols et les maîtres étrangers, 837. — Les tombeaux, 838. — Les grandes créations de l'art castillan. Jean Güas, 840. — L'œuvre de Gil de Siloé. L'école de Burgos et les monuments de Valladolid, 842. — Le style Isabelle, 850.

II. — L'ART MANUÉLIN

Les édifices du règne de Manuel, 852. — Le problème « manuélin », 853. — L'art portugais de Jean Ier à Jean II, 853. — L'art « mourisco » et le style prémanuélin, 855. — La géométrie et le réalisme dans la décoration « manuéline », 858. — Les influences espagnoles, 860. — Les grands monuments royaux, le mausolée inachevé de Batalha, 863. — La Tour de Belém. L'Inde, 866. — Thomar. La mer, 867.

III. — LA PEINTURE PORTUGAISE DE STYLE FLAMAND

La légende du « Grand Vasco », 869. — Mino Gonçalves, le peintre de l'épopée portugaise, 870. — La peinture flamande et hollandaise en Portugal au commencement du XVIe siècle, 875. — Les retables de Thomar, 877. — Les peintres portugais à Anvers, 878. — Le retable de Vizeu et les cycles d'Evora. Frey Carlos, 879. — L'école de Lisbonne. Le Maître de Sainte Auta, 882. — Le Maître du « Paraïso » (Christovão de Figueiredo), 884. — Le Maître de Saint Jacques et le Maître de São Bento, 886. — Velasco et Vasco Fernandes. L'école portugaise du Nord, 887.

IV. — LA FIN DE LA PEINTURE HISPANO-FLAMANDE

Tableaux et peintres flamands en Espagne au temps des Rois Catholiques, 892. — La dernière expansion de l'école hispano-flamande de Salamanque, 896. — La première école de Séville et de Cordoue, 898. — Bartolomé Vermejo. Ses voyages et son influence dans le royaume d'Aragon, 901. — Alejo Fernandez à Cordoue et à Séville, 905.

II

LA RENAISSANCE

I. — L'ITALIANISME DANS LA PEINTURE ESPAGNOLE

L'Italien Paolo de San Leocadio à Valence, 907. — Maître Rodrigo de Osona et son fils, 908. — Les derniers disciples de Paolo ; son fils, 910. — Les deux Ferrandos, disciples de Léonard de Vinci, 911. — L'italianisme dans la peinture catalane et aragonaise, 914. — Les commencements de l'italianisme dans la peinture castillane, 916. — Pedro Berruguete, 918. — Jean de Borgoña, 920.

II. — SCULPTEURS ITALIENS EN ESPAGNE

Les Florentins en Portugal et en Espagne, 924. — Les Florentins dans le royaume d'Aragon ; de Giuliano Fiorentino à Giovanni Moreto, 928. — Francesco l'Indaco et son frère Jacopo à Murcie et à Grenade, 927. — Les Florentins en Castille et à Séville. — Domenico Fancelli et Pietro Torrigiani, 925. — Les marbres et les marbriers de Carrare et de Gênes, 933.

III. — LES SCULPTEURS ESPAGNOLS DE LA RENAISSANCE

Les disciples andalous et florentins des Castillans, 936. — Vasco de la Zarza et son atelier, 938. — Les sculpteurs castillans revenus d'Italie. Bartolomé Ordoñez, 940. — Le premier disciple espagnol de Michel-Ange, Alonso Berruguete, 942. — Disciples et continuateurs de Berruguete en Castille, 944. — Les sculpteurs aragonais de la Renaissance, Damian Forment et Tudelilla, 946.

IV. — L'ARCHITECTURE ET LA DÉCORATION DE LA RENAISSANCE EN ESPAGNE

L'art « mudéjar » et la Renaissance ; le style Ximénez, 952. — L'architecture gothique et la Renaissance. Les maîtres étrangers et leurs fils, 956. — L'art roman et la Renaissance, 958. — Les palais de la Renaissance, 958. — Le dernier siècle des cathédrales. Diego de Siloé, 964. — Les dépendances des églises, 968. — Les ouvrages de fer et de bois, 970. — L'orfèvrerie. Antonio de Arfe et Francisco Becerril, 971. — Le style plateresque, 972.

V. — LA PART DES FRANÇAIS DANS LA RENAISSANCE ESPAGNOLE

Français et Flamands en Espagne, 973. — Philippe Biguerny de Bourgogne. Son œuvre et son livre, 974. — Autres sculpteurs français en Espagne, 978. — Jean de Jony, 978. — L'hispanisation des Français, 980.

VI. — LA RENAISSANCE EN PORTUGAL

L'italianisme dans l'art manuélin. Le monastère de Belém, 981. — Les sculpteurs français en Portugal. — Leurs œuvres et leur rôle, 985. — L'architecture italienne en Portugal, 988

Bibliographie, 990.

TABLE DES GRAVURES

DANS LE TEXTE

Pages.

Fig. 343. — Château d'Amboise. Façade sur la Loire. 495
— 344. — Tour de la maison dite de Tristan, à Tours. 497
— 345. — Château de Blois. Aile Louis XII; galerie sur la cour 501
— 346. — Château du Verger, d'après une gravure du XVIIe siècle 504
— 347. — Château de Blois. Aile Louis XII; façade sur la cour 505
— 348. — Hôtel d'Alluye à Blois. Façade sur la cour 507
— 349. — Château de Châteaudun. Base de l'escalier Renaissance 508
— 350. — Château de Blois. Aile François Ier; façade extérieure 514
— 351. — Château de Blois. Aile François Ier; façade sur la cour 515
— 352. — Château de Chambord. Galerie et grand escalier 516
— 353. — Château de Chambord 517
— 354. — Château d'Azay-le-Rideau. Façade de l'escalier 519
— 355. — Fragment de la décoration du château de Bonnivet. 521
— 356. — Château de Fontainebleau. La Cour ovale. 525
— 357. — Le château de Fontainebleau vers 1570, d'après une gravure de Du Cerceau 527
— 358. — Le château de Saint-Germain-en-Laye. Façade antérieure et coupe, d'après une gravure de Du Cerceau. 527
— 359. — Château de Valençay. 529
— 360. — Château de Fontaine-Henry 531
— 361. — Château de la Bâtie d'Urfé. Aile gauche 532
— 362. — Château d'Assier 533
— 363. — Château du Grand-Jardin, à Joinville (Haute-Marne) 534
— 364. — Dessin de Jean Goujon pour l'illustration du « Vitruve » de Jean Martin. 537
— 365. — Dessin de Jean Goujon pour l'illustration du « Vitruve » de Jean Martin. 539
— 366. — Palais du Louvre. Façade de Pierre Lescot décorée par Jean Goujon 541
— 367. — Portrait de Philibert de l'Orme, d'après une gravure de son « Architecture » 545
— 368. — Dessin de la façade intérieure du château de Saint-Mars, d'après une gravure de l' « Architecture » de Philibert de l'Orme. . . . 546
— 369. — Château de Fontainebleau. La salle de bal 547

Pages.
Fig. 370. — Château d'Anet. Portail d'entrée 549
— 371. — Château d'Écouen. Portique de l'aile gauche 551
— 372. — Maison dite de la Coquille, à Orléans. 557
— 373. — Hôtel de Jean de Bagis, à Toulouse. Porte sur la cour 561
— 374. — Abside de l'église Saint-Pierre, à Caen 565
— 375. — Chapiteau dans l'église Saint-Maclou, à Pontoise 566
— 376. — Voûtes du transept et du chœur de l'église Saint-Eustache, à Paris 567
— 377. — Portail Nord de l'église du Grand-Andely. 569
— 378. — Angelot décorant les galeries du cloître de Cadouin (Dordogne) . 575
— 379. — Angelots porteurs d'écusson. Hôtel de l'abbé de Cluny, à Paris . . 576
— 380. — Porte de gauche de l'église Saint-Maurice, à Vienne (Isère) 577
— 381. — Vierge d'Annonciation (Musée du Louvre) 578
— 382. — Père Éternel coiffé de la tiare (*Ibid.*) 578
— 383. — La Vierge et l'Enfant (Autun). 579
— 384. — La Vierge et l'Enfant (Chapelle du château de Châteaudun) . . . 580
— 385. — Saint Georges vainqueur du Dragon (Musée du Louvre) 581
— 386. — Saint Côme (Hôpital d'Issoudun) 582
— 387. — Buste-reliquaire de saint Mayeul (Musée de Moulins) 583
— 388. — Tête d'une statue de saint Maurice (Musée d'Orléans). 583
— 389. — Saint Crépin (Chapelle d'Autun) 584
— 390. — Portail occidental de Saint-Ricquier 585
— 391. — Tour de l'église de Verneuil 586
392. — Le Christ entre sainte Marguerite et sainte Marthe (Église Saint-Étienne de Beauvais). 587
— 393. — Pietà (Église de Prémery, Nièvre) 589
— 394. — Pietà (Église de Saint-Phal, Aube) 590
— 395. — Détail du Saint-Sépulcre de Tonnerre 591
— 396. — Saint-Sépulcre de Saint-Jean de Chaumont (Haute-Marne) 592
- 397. — Saint-Sépulcre de Chaource (Aube). 593
— 398. — Saint-Sépulcre de l'église d'Eu 595
— 399. — La Madeleine du Saint-Sépulcre de Solesmes. 597
— 400. — La Vierge et saint Jean. Détail du même 598
— 401. — La Prudence, par Michel Colombe (Cathédrale de Nantes) 601
— 402. — La Tempérance, par Michel Colombe (*Ibid.*) 603
— 403. — Saint Georges combattant le Dragon, par Michel Colombe (Musée du Louvre) 604
— 404. — Saint Hubert et saint Christophe (Chapelle du château d'Amboise). 605
— 405. — L'Espérance (Tombeau des Foucher. Musée du Louvre). 606
— 406. — Statue tombale de Roberte Legendre (Musée du Louvre) 607
— 407. — La Vierge de l'Hôpital-sous-Rochefort 608
— 408. — La Vierge d'Olivet (Musée du Louvre) 609
— 409. — Tombeau des Bastarnay, à Montrésor 610
— 410. — Retable de la cathédrale d'Autun. 611
— 411. — Sainte Anne et la Vierge. Cathédrale de Bordeaux 613
— 412. — La Vierge et l'Enfant (Musée du Louvre) 615
— 413. — La Tempérance (Tombeau des cardinaux d'Amboise; cathédrale de Rouen). 616
— 414. — Vierge champenoise (Musée du Louvre) 617
— 415. — Buste de Ferdinand d'Aragon, attribué à Pietro da Milano 621
— 416. — Retable de la Tarasque. Cathédrale de Saint-Sauveur, à Aix-en-Provence 623
— 417. — Portement de Croix, par Francesco Laurana (Avignon) 624
— 418. — Tombeau de Charles VII, par Guido Mazzoni 627

Pages.
FIG. 419. — Tombeau de Raoul de Lannoy et de sa femme (Folleville, Somme). 629
— 420. — Tombeau des enfants de Charles VIII. Cathédrale de Tours. . . . 631
— 421. — Tombeau de Louis XII et d'Anne de Bretagne (Saint-Denis). . . . 633
— 422. — Clôture du chœur de la cathédrale d'Amiens, côté Nord. 635
— 423. — Bas-relief funéraire (Musée du Louvre) 636
— 424. — Tympan de l'église de la Neuville-lès-Corbie (Somme). 637
— 425. — Descente de Croix de Saint-Martin-aux-Bois (Oise) 638
— 426. — Arbre de Jessé de Saint-Germain de Gisors. 639
— 427. — Cadavre sculpté dans l'église Saint-Samson, à Clermont (Oise) . . 641
— 428. — Tombeau du cardinal Duprat, d'après le recueil de Gaignières . . 643
— 429. — Médaillons provenant du château de Bonnivet (Musée du Louvre). 645
— 430. — Stucs de l'ancienne chambre de la duchesse d'Étampes à Fontainebleau, par le Primatice 647
— 431. — Christ à la colonne. Église Saint-Nicolas, à Troyes 649
— 432. — Vierge en pierre polychromée (Musée du Louvre). 651
— 433. — Tombeau de René de Châlons, par Ligier Richier (Bar le-Duc). . . 652
— 434. — Saint-Sépulcre de Ligier Richier à Saint-Mihiel (Meuse). 653
— 435. — Tombeau de Louis de Brézé. Cathédrale de Rouen 654
— 436. — Déposition de Croix. Bas-relief du jubé de Saint-Germain-l'Auxerrois, par Jean Goujon 656
— 437. — Deux Évangélistes du jubé de Saint-Germain-l'Auxerrois, par Jean Goujon 657
— 438. — Une des Nymphes de la Fontaine de Jean Goujon 659
— 439. — Bas-relief provenant de la Fontaine de Jean Goujon (Musée du Louvre) 661
— 440. — Diane provenant du château d'Anet, par Jean Goujon (Musée du Louvre) 663
— 441. — Deux cariatides de Jean Goujon. Palais du Louvre 664
— 442. — Détail de la statue de Claude de France, par Pierre Bontemps (Tombeau de François Ier. Saint-Denis). 665
— 443. — Tombeau de François Ier par Philibert de l'Orme et Pierre Bontemps (Saint-Denis) 667
— 444. — Masque de Henri II moulé après sa mort, par François Clouet . . 669
— 445. — Statues gisantes de Henri II et de Catherine de Médicis, par Germain Pilon (Saint-Denis). 670
— 446. — Une des Vertus du tombeau de Henri II, fondues par le Primatice (Saint-Denis) 671
— 447. — Saint François en extase, par Germain Pilon. Église Saint-Jean-Saint-François, à Paris. 672
— 448. — Le Christ au Mont des Oliviers, par Germain Pilon (Musée du Louvre) 673
— 449. — Tombeau de Valentine Balbiani, par Germain Pilon. 674
— 450. — Tombeau de Henri II (Saint-Denis). 675
— 451. — Buste de Jean de Morvillier, par Germain Pilon. 676
— 452. — Première médaille frappée pour commémorer l'expulsion des Anglais 680
— 453. — Médaille commémorative de l'expulsion des Anglais 681
— 454. — Médaille du Grand Bâtard de Bourgogne. 684
— 455. — Médaille d'Aymar de Prie 685
— 456. — Médaille (de Michel Colombe et Jean Chapillon) offerte à Louis XII par la Ville de Tours 685
— 457. — Médaille (de Nicolas Leclerc, Jean de Saint-Priest et Jean Lepère) offerte à Louis XII et à Anne de Bretagne par la Ville de Lyon. 686
— 458. — Monnaie de Louis XII. Essai d'or du Teston 687

Pages.

Fig. 459. — Teston de François Ier frappé à Troyes (par Jacques Le Tartrier) . 688
— 460. — Médaille de deux personnes anonymes (par Regnault Danet?) . . . 689
— 461. — Monnaie de François Ier (par Matteo dal Nassaro). Essai d'or du teston . . . 690
— 462. — Essai du *Double Henri* d'or de Henri II, par Marc Béchot 692
— 463. — Médaille d'Antoine de Navarre, par Étienne de Laulne 693
— 464. — Médaille de Charles IX, par Étienne de Laulne 695
— 465. — Monnaie du cardinal de Bourbon sous le nom de Charles X. . . . 696
— 466. — Médaille de Henri III, par Germain Pilon 697
— 467. — Médaillon de Henri III, par Germain Pilon 698
— 468. — Médaillon du chancelier de Birague, par Germain Pilon 699
— 469. — Peinture de la voûte de la chapelle dans l'hôtel de Jacques Cœur, à Bourges . . . 704
— 470. — Portraits de la famille de Jean Jouvenel des Ursins (Musée du Louvre) . . . 705
— 471. — L'Adoration des Mages. Miniature du « Bréviaire de Salisbury » . 707
— 472. — L'Annonciation. Miniature du maître des « Grandes Heures de Rohan » . . . 709
— 473. — Le maître du « Cœur d'amour épris » : Le roi René couché et l'allégorie du Cœur . . . 710
— 474. — *Id.* : Le lever du soleil 711
— 475. — Dessin colorié du livre des « Tournois du roi René » 713
— 476. — La Vierge (École française, région d'Avignon. Collection Durrieu) 714
— 477. — Enguerrand Charonton et Pierre Villatte : La Vierge de Miséricorde de la famille Cadart (Musée Condé) . . . 715
— 478. — Nicolas Froment : Partie centrale du triptyque du Buisson Ardent (Cathédrale d'Aix) . . . 716
— 479. — *Id.* : Volets du triptyque du Buisson Ardent 717
— 480. — Saint Jean écrivant l'Apocalypse. Miniature. 719
— 481. — La Procession de saint Grégoire. Fresque de la cathédrale d'Autun . . . 721
— 482. — Jean Foucquet : Miniature des « Antiquités Judaïques » 724
— 483. — *Id.* : Louis XI présidant un chapitre de l'Ordre de Saint-Michel . . 725
— 484. — *Id.* : Nativité de saint Jean-Baptiste. Miniature des « Heures d'Étienne Chevalier » . . . 726
— 485. — La Dame de Baudricourt priant la Vierge. Miniature des « Heures de Baudricourt » . . . 727
— 486. — Jean Foucquet : Portrait de Guillaume Jouvenel des Ursins (Musée du Louvre) . . . 728
— 487. — Les Indigènes de Tabropane 729
— 488. — Vierge assise, dite d'Étienne Chevalier 731
— 489. — Portrait de Jeanne de France attribué à Jehannet de Milan 733
— 490. — Jean Colombe : Charles Ier, duc de Savoie, et sa femme en prière devant le Christ. Miniature ajoutée aux « Très Riches Heures du duc de Berry » . . . 735
— 491. — Miniature de la « Cité de Dieu » de Charles de Gaucourt, par maître François . . . 736
— 492. — La Résurrection de Lazare ; style de maître François. 737
— 493. — Jean Bourdichon : Anne de Bretagne et ses saintes patronnes . . 739
— 494. — *Id.* : L'Archange Raphaël. 740
— 495. — *Id.* : L'Adoration des Mages 741
— 496. — Portrait du dauphin Charles Orland, attribué à Jean Bourdichon . 742
— 497. — La Musique. Attribué à Robinet Testard 743
— 498. — Le maître de Moulins : La Nativité d'Autun. 745

Pages.

Fig. 499. — Le Maître de Moulins : Dame en prière sous la protection de sainte Catherine 746
— 500. — Personnification des Arts libéraux (Cathédrale du Puy) 747
— 501. — Jean de Montluçon : L'Évangéliste saint Luc 747
— 502. — David et les chantres de ses Psaumes. Miniature du « Psautier de René II » 748
— 503. — Louis XII et sa Cour devant la Fortune. 749
— 504. — Jacques Plastel et Jean Pichore : Un des « Puy d'Amiens » 750
— 505. — Le Primatice : Dessin d'ornement. 752
— 506. — *Id.* : Dessin à la sanguine. 753
— 507. — La Continence de Scipion. Attribué à Niccolo dell' Abbate 754
— 508. — Rosso : Pietà (venant d'Écouen) 755
— 509. — Portrait de François Ier (époque de Jean Clouet) 756
— 510. — Portrait du dauphin François, attribué à Jean Clouet. 757
— 511. — François Clouet : Portrait de Pierre Cuthe. 759
— 512. — *Id.* : Étude pour le portrait d'Élisabeth d'Autriche 760
— 513. — Portrait de Louis de Béranger de Guast, attribué à François Clouet. 761
— 514. — Jean Cousin : Le Jugement dernier. 762
— 515. — Godefroy le Batave : La rencontre de François Ier avec César. Miniature de la « Guerre Gallique » 764
— 516. — Portrait d'Anne de Montmorency, de la « Guerre Gallique ». . . . 764
— 517. — Daniel dans la fosse aux lions. Miniature des « Heures de Henri II » 765
— 518. — Portrait de François Ier. Miniature du recueil de Du Tillet 766
— 519. — Vincent Raymond : La Création du Monde. Miniature du « Psautier de Paul III ». 767
— 520. — Prophètes de la chapelle du duc de Berry. Vitrail de la cathédrale de Bourges 775
— 521. — Apôtres de la chapelle du duc de Berry. (*Ibid.*) 776
— 522. — Vitrail de la chapelle de Pierre Trousseau. (*Ibid.*). 777
— 523. — Vitrail de la chapelle de Jacques Cœur. (*Ibid.*) 779
— 524. — Vitrail des quatre Pères de l'Église. (*Ibid.*) 780
— 525. — Vitrail de la Sainte-Chapelle de Riom (fragment) 781
— 526. — Vitrail de Pierre et Barbe Cadier. Cathédrale de Moulins. 783
— 527. — Vitrail de l'église Notre-Dame de Saint-Lô 785
— 528. — Vitrail de la Vie de Jésus-Christ. Église de la Madeleine, à Verneuil. 786
— 529. — Vitrail de la Création. Église de la Madeleine, à Troyes. 792
— 530. — Vitrail du Couronnement de la Vierge. Église Notre-Dame, à Châlons-sur-Marne 793
— 531. — Vitrail des Chars. Église Saint-Vincent, à Rouen 797
— 532. — Mise au Tombeau. Vitrail de Pont-Audemer (fragment). 801
— 533. — Vitrail de la chapelle des Tullier. Cathédrale de Bourges 805
— 534. — Donateurs au pied de la Croix. Vitrail de Saint-André-d'Apchon 806
— 535. — Vitrail du chœur de la cathédrale d'Auch. 808
— 536. — Vitrail de l'histoire de saint Louis. Chapelle de Champigny-sur-Veude. 809
— 537. — Arbre de Jessé. Vitrail de la cathédrale d'Autun 810
— 538. — Les Justes marqués au front. Vitrail de la chapelle de Vincennes . 811
— 539. — Le Pressoir mystique. Vitrail de l'église Saint-Étienne-du-Mont, à Paris 813
— 540. — Les emblèmes des Rois Catholiques. Plafond de l'Aljaferia, près Saragosse 819
— 541. — Frontispice d'un exemplaire de la Chronique de Duarte Galvao . . 820
— 542. — Porte gothico-mudéjare du petit cloître de Guadalupe 823
— 543. — Palais du duc de l'Infantado à Guadalajara 825

Pages.
Fig. 544. — Chœur de l'église du monastère hiéronymite del Parral, près Ségovie. 826
— 545. — Voûte du « Cimborio » de la cathédrale de Burgos 828
— 546. — Voûte du « Cimborio » de la cathédrale de Saragosse 829
— 547. — Détail des stalles de l'église de Nájera 832
— 548. — Porte du cloître de la cathédrale de Zamora 833
— 549. — Détail des stalles basses de la cathédrale de Tolède. La reddition de Marvella, par Rodrigo Aleman 834
— 550. — Détail du retable de la cathédrale de Séville, par Maître Dancart . 835
— 551. — Tombeau royal par Copin de Hollande. Cathédrale de Tolède. . . 836
— 552. — Tombeau des Velasco. Église de Guadalupe. 839
— 553. — Tombeau de Juan de Grado. Cathédrale de Zamora 839
— 554. — Tombeau de Martĩn Vasquez de Arce. Cathédrale de Sigüenza . . 840
— 555. — Détail du chœur de San Juan de l'église de los Reyes, œuvre de Jean Güas, à Tolède 841
— 556. — Le tombeau royal et le grand retable de l'église de Miraflores, par Gil de Siloé 843
— 557. — Tombeaux de Jean II et de l'infant Alphonso, par le même. (*Ibid*) . 844
— 558. — Une des Vertus du tombeau de Jean II (*Ibid.*). 845
— 559. — Petit retable de la chapelle du Connétable, par Gil de Siloé. Cathédrale de Burgos 846
— 560. — Retable de la chapelle de la Conception. Cathédrale de Burgos . . 847
— 561. — Porte de l'ancienne chapelle de San Gregorio. Église San Pablo, à Valladolid 848
— 562. — Retable en pierre de l'église de San Nicolas, à Burgos 849
— 563. — La « Chapelle dorée ». Cathédrale Neuve de Salamanque 851
— 564. — Tombeau de Fernão Telles de Menezes. São Marcos 853
— 565. — Détail « mourisco » du palais de Manuel 855
— 566. — Porte de la salle capitulaire des « Loyos ». Evora. 856
— 567. — Intérieur de l'église de Jesús à Setúbal. 857
— 568. — Fenêtres du palais de Cintra. 857
— 569. — Portail du Carmo. Evora 858
— 570. — La « voûte des nœuds ». Cathédrale de Vizeu. 858
— 571. — Portail de la collégiale de Vianna do Alemtejo. 859
— 572. — Stalles de Santa Cruz, à Coïmbre. 861
— 573. — Porte de l'église de Marvilla. Santarem 862
— 574. — Portail de l'église de Vestiaria. 862
— 575. — Intérieur des *Capellas Imperfeitas* de Batalha. 863
— 576. — La devise du roi Duarte, à Batalha. 864
— 577. — Partie supérieure des *Capellas Imperfeitas* de Batalha. 865
— 578. — Cloître manuélin de Batalha. 866
— 579. — Tour de Belém. 867
— 580. — Nuno Gonçalves : Le Triptyque des Princes 871
— 581. — *Id.* : Volet du triptyque des Princes. 872
— 582. — École brugeoise, vers 1510 : Vierge de Miséricorde provenant de Funchal (Madère) 875
— 583. — Le Christ et le Centurion. Église de Thomar. 877
— 584. — École d'Evora (?) : L'Adoration des Mages. Vizeu. 878
— 585. — Frey Carlos : Apparition du Christ ressuscité à sa Mère 881
— 586. — Le Maître de Sainte Auta. Détail du Martyre de sainte Ursule. . . 882
— 587. — Le Maître du « Paraïso » : La Vierge aux Anges. 883
— 588. — *Id.* : Le Crucifiement. 885
— 589. — Le Maître de Saint Jacques : Le chevalier Pelayo Correa. 887
— 590. — Velasco : La Pentecôte 888

Pages.
Fig. 591. — Vasco Fernandes : Saint Pierre 889
— 592. — *Id.* : Le Crucifiement. 889
— 593. — Velasco : Saint Pierre. 890
— 594. — Le Maître de l'*Ecce Homo* : Ecce Homo. 891
— 595. — *Id.* : Deux donateurs ; détail d'une Mise au Tombeau. 891
— 596. — École de Gérard David. Triptyque provenant d'Avila. 893
— 597. — Juan de Flandes : Le Christ dans la tempête. 895
— 598. — École castillane, vers 1500. La Décollation de saint Jean-Baptiste. 897
— 599. — Le Maître de Siola : La Vierge mettant la chasuble miraculeuse à saint Ildefonse. 898
— 600. — Juan Sanchez de Castro : Santa Maria de Gracia. 899
— 601. — Pedro de Cordoba : La Nativité 899
— 602. — Juan Nuñez : Pietà. 900
— 603. — Bartolomé Vermejo : Saint Michel. 901
— 604. — Maître Alfonso : Le Martyre de saint Cucufat. 903
— 605. — Le Maître de Saint Dominique de Silos : Sainte Engracia. 904
— 606. — Alejo Fernandez : La Vierge de la Rose. 905
— 607. — *Id.* : La Vierge des *Conquistadores*. 906
— 608. — Paolo de San Leocadio : L'Adoration des Mages. 907
— 609. — Maître Rodrigo d'Osona : Un miracle de saint Narcisse. 908
— 610. — Le fils de Maître Rodrigo : Apparition des âmes des saints Denys et Eleuthère à saint Rieul. 909
— 611. — École valencienne, vers 1510. Un miracle de saint André 910
— 612. — Ferrando de Llanos : Le Repos dans la Fuite en Égypte 912
— 613. — Ferrando Yañez de l'Almedina : La Nativité. 913
— 614. — Juan de Juanas : La Vierge avec sainte Dorothée et sainte Agnès. 914
— 615. — Le Maître de Sijena : L'Annonciation. 915
— 616. — Les Rois Catholiques, avec Fray Tomás de Torquemada et Pierre Martyr d'Anghera. 917
— 617. — Pedro Berruguete : Saint Dominique présidant une *auto de fé*. . 918
— 618. — *Id.* : Portrait présumé du peintre. 919
— 619. — Juan de Borgoña : L'Assomption et la « Descensión. » 921
— 620. — Pedro Berruguete et Juan de Borgoña : Saint Grégoire et saint Jérôme. L'Annonciation 923
— 621 — Giuliano Fiorentino : Bas-relief du *trascoro* de la cathédrale de Vicence. 925
— 622. — Giovanni Moreto : Chapelle et retable de Saint-Michel (Jaca). . . 926
— 623. — Francesco et Jacopo l'Indaco : Clocher de la cathédrale de Murcie. 927
— 624. — Domenico Fancelli : Tombeau de l'infant Don Juan 929
— 625. — *Id.* : Tombeau de l'archevêque Diego de Mendoza. 931
— 626. — Pietro Torrigiani : La Vierge avec l'Enfant. 933
— 627. — Premier étage du château de la Calahorra. 934
— 628. — Giovan Antonio di Aprile : Tombeau de l'évêque Francisco Ruiz. 935
— 629. — École de Tolède. Tombeau de l'évêque D. Fadrique de Portugal. 937
— 630. — Vasco de la Zarza : Monument commémoratif de l'évêque Alfonso de Madrigal. 938
— 631. — Juan Rodriguez : Tombeau de Fernandez Pacheco. 939
— 632. — Bartolomé Ordoñez : Tombeau du cardinal Ximénez de Cisneros. 941
— 633. — Alonso Berruguete : Tombeau du cardinal Juan de Tavera. . . . 943
— 634. — *Id.* : Ève ; détail des stalles de la cathédrale de Tolède 944
— 635. — Francisco Giralte : Retable de la *Capilla del Obispo* (Madrid). . . 945
— 636. — Damián Forment : Retable du maître-autel de la cathédrale de Huesca 948
— 637. — Médaillon de Damián Forment, par lui-même 947

Pages.

Fig. 638. — Damián Forment : Détail du retable de Santo Domingo de la Calzada . . . 949
— 639. — *Id.* : Soubassement du retable de la cathédrale de Barbastro . . 950
— 640. — Tudellila : Autel de la Trinité (Jaca). . . . 951
— 641. — *Puerta del Perdón*. Cathédrale de Séville. . . . 953
— 642. — Porte de la Chapelle de l'Annonciation. Cathédrale de Sigüenza. 954
— 643. — Chaire d'Amusco (province de Palencia) 955
— 644. — Façade de l'Université de Salamanque 956
— 645. — Enrique de Egas : Portail de Santa Cruz, à Tolède. . . . 957
— 646. — Tour à *loggia* du palais des Monterey. Salamanque. . . . 959
— 647. — *Casas consistoriales* de Séville. . . . 960
— 648. — Façade de l'Université d'Alcalá de Henáres. . . . 961
— 649. — *Lonja* de Saragosse. . . . 962
— 650. — Pedro et Luis Machuca : Cour circulaire du palais de Charles-Quint, à Grenade. . . . 963
— 651. — Façade du transept Nord de la cathédrale de Plasencia. . . . 965
— 652. — Diego de Siloé : Escalier monumental dans la cathédrale de Burgos. . . . 966
— 653. — Cathédrale de Grenade. . . . 967
— 654. — Cloître de Najera. . . . 968
— 655. — Bartolomé de Jaen : Grille dans la cathédrale de Jaen. . . . 969
— 656. — Porte de la salle capitulaire de la cathédrale de Cuenca. . . . 971
— 657. — Guillaume Doncel : Stalles de San Marcos de León 973
— 658. — Philippe Biguerny : Le Portement de Croix. Cathédrale de Burgos. . . . 975
— 659. — Maître P. de Gueines et un chanoine. Détail du cloître de Ciudad-Rodrigo 977
— 660. — Jean de Jony : Sépulcre. Cathédrale de Ségovie.. . . . 979
— 661. — Jean de Jony : Sainte Anne et la Vierge. Cathédrale de Salamanque. . . . 980
— 662. — Sacristie de l'église de Belém. . . . 981
— 663. — Porte de la sacristie du monastère d'Alcobaça. . . . 983
— 664. — Jean de Rouen : Chaire de Santa Cruz de Coïmbre 984
— 665. — Nicolas Chatranais : Retable de São Marcos, près Coïmbre. . . . 985
— 666. — Retable de l'église de Guarda. . . . 986
— 667. — Chapelle des Marins, datée de 1511, dans l'église de Caminha. . . 987
— 668. — Façade de l'église de Graça, à Evora. . . . 988
— 669. — Cloître de la reine Catherine (dit « des Philippes »), à Thomar. . 989

TABLE DES PLANCHES

HORS TEXTE

PLANCHE VII. — Façade intérieure de l'Hotel de Jacques Cœur, à Bourges, p. 496-497.
— VIII. — Détail de la statue tombale du chancelier de Birague, par Germain Pilon, p. 674-675.
— IX. — L'Homme au verre de vin (École française, milieu du xv[e] siècle), p. 730-731.
— X. — L'Adoration des Mages (Miniature de Jean Bourdichon), p. 744-745.
— XI. — Saint Pierre Martyr en prière, par Pedro Berruguete, p. 920-921.

ERRATA

Page 576, ligne 29. — Au lieu de *Mosselmans*, lire : *Mosselmann.*
— 578, avant-dernière ligne. — Ajouter : croix de Saint-Lazare d'Avallon, etc. etc.)
— 588, ligne 30. — Au lieu de *Boudin*, lire : *Bourdin.*
— 589, ligne 33. — Au lieu de *Vernon*, lire : *Vernou.*
— 595. ligne 17. — Au lieu de *Combasse* : lire : *Combefa.*
— 596, lignes 10 et 14. — Au lieu de *Paul*, lire *Pons.*
— 599, ligne 38. — Au lieu de *Grandmaison*, lire : *Charles de Granmaison.*
— 602, ligne 35. — Supprimer : *par couples.*
— 608, lignes 38-39. — Au lieu de *Bourbonnière*, lire : *Bourgonnière.*
— 609, ligne 28. — Au lieu de *Montebenne*, lire : *Montchenne.*
— 613, ligne 10. — Au lieu de *Honoré*, lire : *Haon.*
— 618, ligne 4. — Au lieu de *Barbaise*, lire : *Barbuise.*
— 638, nota, ligne 2. — Au lieu de *Blois*, lire *Brou.*
— 645, ligne 8. — Au lieu de *Sanssac*, lire : *Sausac.*
— 645, ligne 23. — Au lieu de *Ussé*, lire : *Usson.*
— 656, ligne 10. — Au lieu de *Jean Raveau*, lire : *Jacques Taveau.*
— 677, Bibliographie, ligne 18. — Au lieu de *Maud de la Clavière*, lire : *Maulde de la Clavière.*
— 678, ligne 11. — Au lieu de *Max*, lire : *Maxe.*
— — ligne 28. — Au lieu de *Soubaut*, lire : *Souhaut.*
— — ligne 42. — Au lieu de *Proux*, lire : *Roux.*
— 704, légende de la fig. 469. — Au lieu de *avant* 1435, lire : *avant* 1453.

67296. — Paris, Imprimerie LAHURE, 9, rue de Fleurus.




BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
3 1197 21185 4119
G.E.STECHERT
& Co.
NEW YORK

